TRIBUNA

Director fondator:

Ioan Slavici (1884)

PUBLICAȚIE BILUNARĂ CARE APARE SUB EGIDA CONSILIULUI JUDEȚEAN CLUJ

Consiliul consultativ al revistei de cultură Tribuna:

Nicolae Breban

Andrei Marga

Gaetano Mollo
(Universitatea din Perugia)

Ilie Pârvu

D. R. Popescu

Grigore Zanc

Redacția:

Mircea Arman
(manager / redactor-șef)

Ovidiu Petca
(secretar de redacție)

Ioan-Pavel Azap

Ani Bradea

Claudiu Groza

Ștefan Manasia

Oana Pughineanu

Aurica Tothăzan

Maria Georgeta Marc

Tehnoredactare:

Mihai-Vlad Guță

Redacția și administrația:

400091 Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1

Tel. (0264) 59. 14. 98

Fax (0264) 59. 14. 97

E-mail: redactia@revistatribuna. ro

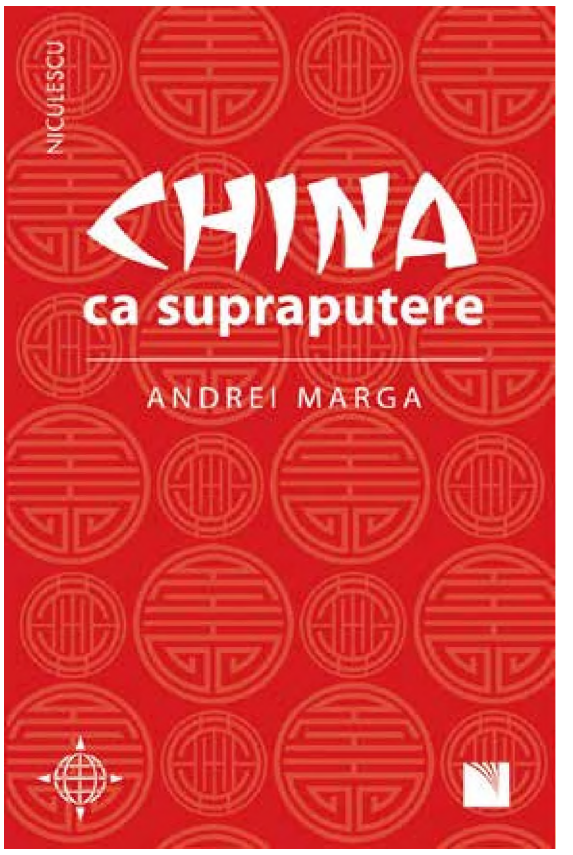
Pagina web: www. revistatribuna. ro

ISSN 1223-8546

Responsabilitatea asupra conținutului textelor revine în întregime autorilor

Pe copertă:
Rodica von Keyserling
Stejarul justiție (2012)
ulei pe pânză, 120 x 100 cm

China ca supraputere



În sistematizarea filosofică a pragmatismului reflexiv, pe care profesorul Andrei Marga a angajat-o, o secțiune o formează studiile strategice. Ea cuprinde volume deja publicate, precum *Schimbarea lumii. Globalizare, cultură, geopolitică* (2010), *The Destiny of Europe* (2011), *Ordinea viitoare a lumii* (2017), *România în Europa actuală* (2018), *Europa și Israelul – o simbioză istorică* (2020).

Din aceeași secțiune a fost tipărit recent volumul *China ca supraputere* (Editura Niculescu, București, 2021, 396 pg.) - varianta substanțial extinsă a cărții *Ascensiunea globală a Chinei* (2015). Publicăm aici coperta, extrase din textul final și din prefață și structura cărții.

Redacția

„Am cunoscut Statele Unite ale Americii și China la fața locului, ca bursier american la Washington DC și ca membru al unui grup de consultanță la Beijing, și, desigur, din vizite repetate. Am și scris despre fiecare. În 1998 am scris despre America (A. Marga, *Reconstrucția pragmatică a filosofiei. Profilul Americii clasice*, Ed. Academiei Române, București, 2017, ediția a II-a). Am scris cartea *Ascensiunea globală a Chinei* (Ed. Niculescu, București, 2015) și diverse studii și articole despre China.

Ca generație, am fructificat condițiile a ceea ce s-a numit «cuplajul» dintre China și Statele Unite ale Americii. De la început am îmbrățișat, la rândul meu, optica inițiată de Henry Kissinger și Helmut Schmidt, care și-au dat seama primii de importanța crucială pentru lume a înțelegerilor Richard Nixon-Mao Zedong-Ciu Enlai. La acestea s-au adăugat acordurile semnate la Helsinki, în 1975, pentru a stabili o nouă ordine a lumii. Pe acest fond, înțelegerile Ronald Reagan-Mihail Gorbaciov-George Bush-Helmut Kohl au fost posibile și au făcut posibilă schimbarea din Europa Centrală și Răsăriteană din anii nouăzeci, reunificarea Germaniei și noua arhitectură europeană, în care ne aflăm.

În anii din urmă «cuplajul» a slăbit. Evoluția spre aceasta poate fi reconstituită sintetic amintindu-ne decizii de importanță hotărâtoare adoptate în China și în SUA acestor ani.

Prognoza anunțată de consilierul prezidențial Hu Angang (*China in 2020. A New Type of Superpower*, Brookings Institution Press, Washington DC, 2011) s-a împlinit – China a devenit supraputere în multe privințe. Într-o carte lansată la Frankfurt am Main de doi foști cancelari germani, președintele Xi Jinping (*The Governace of China*, Foreign Language Press, Beijing, I-II, 2014-2018) a anunțat proiectul transformării Chinei în prima putere economică, științifică și tehnologică a lumii. «Noul drum al mătăsii», cea mai mare investiție din istorie, este alt proiect. Cele două proiecte ar urma să se realizeze în deceniul în curs.

În acest context, ultimii președinți americani au reacționat. Barack Obama a dispus «încercuirea (containment)» Chinei. Președintele Donald Trump (*Great again! Wie ich Amerika retten werde*, Plassen, Kulmbach, 2016) a cerut renegocierea tarifelor vamale cu China. În 2019-2020 s-a ajuns să se încheie renegocierea pe mai bine de o treime. Președintele Joe Biden își propune în zilele noastre să organizeze o coaliție de țări cu care să facă față proiectelor Chinei în lume.

China și SUA au intrat explicit, cum era de așteptat de oricine cunoaște istorie și societățile de astăzi, în competiție. Dar accentele polemice înclină deocamdată spre confruntare. Au fost scoase din arhivă vechi dosare ce păreau închise sau nu păreau incendiare – chestiunea uigură, Taiwan-ul, Hong Kong-ul, diferențe ideologico-politice și moșteniri, originea coronavirusului-19, practicile comerciale, hegemonismul.

Observația mea, relativ la «decuplajul» Chinei și SUA, la care forțează unii fără a lua în considerare consecințele, este că acesta periclitează ordinea lumii din trei direcții majore ce păreau să nu ridice probleme. Prima este aceea că dezvoltările în care umanitatea se angajase cu decenii în urmă vor fi înlocuite cu conflicte. Este improbabil ca acestea să rezolve ceva în epoca în care proliferarea nucleară nu s-a putut opri, iar o nouă generație de arme sofisticate a intrat pe scenă. A doua este aceea că terorismul se va simți din nou în largul său, după ce a putut fi luat sub un anumit control și redus grație înțelegerilor SUA – Rusia – China - UE. A treia direcție este aceea că particularismele – etniciste, confesionale, culturaliste, etc. – vor izbucni cu forță nouă pe fondul competițiilor ce nu au cum să rămână raționale. Scurt spus, distrugerea «cuplajului» va antrena falii mai mari în umanitatea actuală decât se discută și anticipează astăzi. Fiecare om conștient îi va resimți efectele".

„Cartea *China ca supraputere* își propune să capteze indicatorii și trăsăturile ascensiunii Chinei printre puterile globale și să lămurească câteva lucruri care împiedică sau măcar întârzie înțelegerea transformărilor din China de astăzi. Sunt, de fapt, interpretări devenite clișee, ce au, uneori, de partea lor prestigiul unor voci de indiscutabilă autoritate intelectuală.

Continuarea în pagina 5

Noțiunile de Bine, Suflet și Adevăr în imaginativul platonician(III)

Mircea Arman

Mircea Arman

A doua cale este calea „reamintirii neposedate", legată de cunoașterea dianoetică și desfășurată de către Platon în dialogul *Menon*[1].

Legat de termenul *anamnesis* și de dezbaterile contradictorii care au avut loc vom aminti aici cîteva opinii așa cum le găsim enunțate de către Anton Dumitriu în celebra sa *Aletheia*[2].

Plecînd de la un studiu semnat de Mary F. Rousseau[3], savantul român arată că, luînd ca punct de plecare mai multe mituri, între care cel al ciclurilor sau despre nemurirea sufletului s-au născut o sumedenie de tendințe de interpretare a termenului *Aletheia*. „Avem astfel: o interpretare tradițională literară a «mythului amintirii» și, mai recent, o încercare de «a demythologiza» această teorie, adică de a considera *mythos*-ul ca un «aspect tematizat» al cunoașterii noastre, ca inferență, formularea definițiilor sau structurarea experienței sensibile prin structuri psihice înnăscute.[4] Divergentă față de aceste modalități de interpretare este concepția lui Schleiermacher, care a acceptat o strînsă legătură între *ergon* (acțiune), *mythos* și *logos*, în dialogurile lui Platon. După părerea lui și a celor care l-au urmat aceste scrieri nu sunt decît «psyhodrame» cu intenția de a provoca pe cititori să întreprindă o cercetare filosofică.

La rîndul său, Mary F. Rousseau, pentru a găsi o interpretare a termenului *anamnesis* în spiritul marelui filosof, a încercat o «remythologizare» a lui Platon, numind chiar ideea de anamnesis «mythul reamintirii» - *Myth of Recollection*. Mythurile nu pot fi analizate, după acest autor, prin soluții sistematizate și finale, ca și cum ar fi un «*puzzle logic*», ele pot fi luate numai ca luminînd o problemă, dar nu ca o explicație finală. Pasajele din dialogurile platonice care se referă la «reamintire», fiind considerate toate mythice, nu pot da, după această concepție, o explicație completă a ceea ce este *anamnesis*, dar pot să dea o perspectivă pentru cercetare. De altfel, după acest autor, chiar din textele platonice ar rezulta că nu toată cunoașterea este o «reamintire». Această concluzie este în opoziție cu textele, deja citate, din *Phaidon* și din *Menon*, care afirmă clar că întreaga cunoaștere – fie *dianoetică*, fie *noetică* – este o *anamnesis*".

Enumerarea autorilor care contestă universalitatea *anamnesei* ca singur mijloc al cunoașterii la Platon este continuată de Anton Dumitriu[5] cu exemplul cercetătorului italian Valerio Meattini[6] care consideră că legătura cu miturile care sunt în legătură cu doctrina reamintirii este slabă. El arată că, în modul în care se desfășoară dialogul cu sclavul din *Menon*, apare întrebarea dacă dialogul și faptul de a intra în dialog nu sunt legate de reminiscență.

Problema își găsește răspunsul, spune Dumitriu, în chiar dialogul *Menon*, unde dialogul dintre Socrate și prietenul lui își găsește următoarea finalitate: „Este adevărat că le va ști fără să îl învețe nimeni, numai din întrebări, regăsind singur, din sine însuși, toată știința."[7]

Sigur că aceste deosebiri de viziune se datorează, așa cum se întîmplă cu toate textele transmise din antichitatea greacă, nesiguranței textului transmis, iar aceste interpretări variate după care ar exista mai multe sensuri ale *anamnesei* a reușit, de multe ori, să se impună.

Problema legării *anamnesei* de mit și interpretarea mitologică a doctrinei reminiscenței tinde să ducă în eroare. Într-o asemenea greșeală cade și Percival Frutiger care, în cartea sa *Les Mythes de Platon*[8], crede că există două căi de abordare a „doctrinei reamintirii", una care este dezvoltată de Platon în *Menon* și care este de natură mitică și o alta, dezvoltată în *Phaidon*, care este dialectică.

Nu credem că această interpretare dualã poate sta în picioare. În primul rînd, să vedem ce termeni folosește filosoful grec pentru a reda noțiunea de „reamintire". Platon folosește doar cîteodată termenul de *mneme* (celălalt nume al zeiței *Mnemoyne)*, deși avea la dispoziție și alte noțiuni precum *hypomnesis* sau *mneia*.[9] Cuvîntul cel mai folosit este *anamnesis* „forjat chiar de el"(Dumitriu).

Întrebarea firească este de ce Platon care avea la îndemînă lexemele mai sus amintite a fost nevoit să creeze un nou termen, *anamnesis*?

Că termenul în discuție are o evidentă legătură cu cel de memorie nu o poate nega nimeni, însă înțelesul său mai profund, spune Hegel, este cel „de a se interioriza, de a intra în sine". „În acest sens, putem spune că cunoașterea generalului nu este altceva decît o reamintire, o intrare în sine; se poate spune că din ceea ce se prezintă mai întîi în chip exterior și este determinant ca diversitate noi facem ceva interior, ceva general prin faptul că intrăm în noi înșine, prin faptul că în felul acesta devenim conștienți de interiorul nostru."[10]

Prin urmare, *anamnesis* nu este un simplu proces de reamintire ci, mai degrabă, unul de *re-creație*, unul în care individul trece de la potență la act, printr-un mod de cunoaștere care se află perpetuu în act (*anamnesis*). Legătura cu modalitatea de a re-face lumea specifică „stăpînătorilor de adevăr" nu poate fi evitată, *Aletheia* fiind re-crearea lumii (imaginativ poietic rațional, n.n. M.A,), a existenței, a actului prin intermediul memoriei. Acest *anamnesis* nu este decît „uitare fără uitare" adică înstăpînirea perpetuă a memoriei.

Nimeni nu s-a gîndit, și mulțimea cercetătorilor care spun acest lucru o dovedește cu prisosință, să spună că *anamnesis* este un termen în afara gîndirii mitologice, și totuși el este mult mai mult. Este evident că Platon nu avea cum să ignore, nici nu o va face dealtfel, gîndirea filosofico-religioasă a sectelor mistice. În interiorul acestei gîndiri s-a păstrat în întregime concepția arhaică a *Aletheiei*. De aceea, Memoria (*Mnemosyne*) va juca un rol esențial în construcția platoniciană a *anamnesei*. Ca element fundamental al intelectului (sufletului), memoria re-constituie și re-prezentifică lumea superioară a ideilor, dar, în același timp, reconstruiește, interior, lumea exterioară a sensibilului, fenomenalul. Ea este liantul și motorul reprezentărilor sensibile și a celor noetice, în același timp. Această *anamnesis* este tot ceea ce este opus uitării (*lethe*), așa cum nu este neapărat *Aletheia* opusul *Lethei* și cum greșit consideră Anton Dumitriu[11]. Abia la Platon putem vorbi de o opoziție *anamnesis – lethe* și, implicit, una *aletheia – lethe*.

Nicăieri în tradiția culturală grecească, pînă în metafizica platoniciană, nu putem vorbi, de la primele determinări mitice și pînă la Homer sau Hesiod trecînd prin doctrinele sectelor filosofico-mistice ale secolelor VI-V ÎCh., de o opoziție explicită a termenilor de *aletheia – lethe*, ci, mai curînd, de o reală complementaritate a acestora.

Această pereche a contrariilor *anamnesis – lethe*, vine în istoria grecească a filosofiei ca o noutate, iar la Platon această stare „fără uitare" este starea de *Aletheia* legată de ideea de memorie perpetuă. Dar întrucît memoria re-constituie continuu realitatea în sensul imaginativului poietic rațional, *Aletheia* se leagă de ființă și existență. Existența (*to on*) este pentru Platon și pentru întreaga filosofie greacească, Adevărul.

Greșește Heidegger atunci cînd afirmă că adevărul la greci este doar „Unverborgenheit"[12], adică scoatere din ascundere, termen potrivit concepției mitice despre adevăr, dar neconform gîndirii filosofice, de la primele determinări parmenidiene și, mai ales, în elaborata metafizică platoniciană. Adevărul ca *anamnesis* la Platon înseamnă, în primul rînd, existență și a gîndi, prin urmare înseamnă în modul cel mai originar ființă (*to on*) și a fi, în sensul pe care noi îl acordăm *structurii imaginativului poietic specific grecului antic*.

Avînd în vedere acest fapt, vom trece la al doilea sens al *aletheiei* în gîndirea grecească, sens pe care Heidegger, în lucrarea mai devreme citată, îl ratează, afirmînd, în mod inadmisibil, că sensul adevărului ca adecvare a intelectului la realitate își face apariția în gîndirea grecească doar odată cu metafizica lui Platon.

Nu ne vom referi aici la disputa pe care Paul Friedlander, probabil unul dintre cei mai avizați comentatori ai operei platoniciene, a avut-o cu Martin Heidegger și în care, acesta din urmă, s-a văzut nevoit să se declare învins.

➲

Noi credem că Heidegger nu a sesizat latura „profană" a sensului *Aletheiei*, decelabilă din însăși fundamentul *poiezei imaginative a realității*, cînd gîndul, latura noetică a sufletului, se pliază perfect pe realitatea pe care el însuși o construiește prin intermediul intelectului care este chiar oglinda *imaginativului poietic rațional* și al *logos*-ului.

În exercițiul mantic al pitonisei sau în evocarea plină de har a bătăliei Ilionului se găsește, dincolo de *Aletheia* ca „scoatere din ascundere" și *aletheia* ca adecvare a realității la intelect, așa cum, întotdeauna, în actul sacru își află locul profanul și viceversa. Caracterul profan al adevărului ca *Aletheia* este unul complementar așa cum uitarea (*Lethe*) este complementară *Aletheiei*, adevărului.

Prin urmare, nu putem vorbi, așa cum face Heidegger[13], de o mutație a sensului *Aletheiei* care: „de acum încolo [...] nu se mai desfășoară ca esență a stării de neascundere provenind din propria bogăție a esenței, ci ea se mută către esența acelei ἰδέα. Esența adevărului abandonează trăsătura ei fundamentală: starea de neascundere."

Sigur că, în sistemul platonician al ideilor, ideea de *Bine* ocupă locul central, preluînd, oarecum, rolul *Aletheiei* din perioada arhaică, însă *Aletheia* platoniciană, ca expresie a realității (*to on*) și ca identic al ei, este tot ceea ce este „cel mai esențial" pentru ființarea numită om.

Oricum, o spunem cu riscul de a ne repeta, încă Homer și Hesiod folosesc pentru a enunța *o situație oarecare ca fiind veridică* termenul *Aletheia*, prin urmare, nu poate fi vorba de o deturnare și o schimbare dramatică a sensului adevărului în filosofia lui Platon.

Identitatea dintre *anamnesis* și *Aletheia* în filosofia lui Platon vădește tocmai un raport de adecvare și suprapunere. Pentru că, dacă adverbul *ana*[14] din *anamnesis* înseamnă „în sus", iar *mnesis* vine de la *mneme*, deci memorie, înseamnă că *anamnesis* este tocmai „mai sus de memorie", adică tocmai în sfera ideilor unde se găsesc prototipurile, esențele realității, adică în *structura apriorică a imaginativului poietic*.

Totuși, noi nu trebuie să cădem în greșeala lui Heidegger[15], care nu face nici o diferențiere între modul ontologic al adevărului, pe care tocmai l-am expus, văzut ca identitate între *to on* și *nous*, și adevărul ca *adecvare a lucrului la intelect*.

Diferența majoră constă tocmai în faptul că, dacă în primul caz avem de a face cu identitatea între gîndire și idee ca esență ultimă a lucrului, în cel de al doilea, prezent și el în aletheia grecească, vom vorbi de adecvarea intelectului la copiile ideilor, care sunt lucrurile sensibile, fenomenalul.

Pe de altă parte, nu putem fi de acord nici cu o altă idee heideggeriană expusă în *Vom Wesen der Wahrheit*[16], după care „Das Wesen der Wahrheit ist die Freiheit", pe care filosoful german o degajă din cunoscuta „parabolă a peșterii" expusă în *Republica*.

Sensul ultim al adevărului, esența lui, nu este, în filosofia lui Platon, libertatea. Dacă luăm sensul grecesc al termenului (*eleutheria*), adevărul poate fi văzut drept o *eliberare*, așa cum în parabola dezvoltată de Platon, sclavii (unii dintre ei) *se eliberează* de lanțurile cu care au fost legați încă din copilărie și ies la lumină ajutați de *paideia* (educația). În sensul heideggerian, *paideia* este drumul spre *eliberare*. Relația dintre *aletheia* și *paideia* duce spre *eliberare*, spre relevarea prin efort intelectual a ideilor, a esenței realității, a adevărului ontologic. Prin urmare sensul „scoaterii din ascundere" a adevărului nu este libertatea, ca ultim temei, ci *eliberarea* (*eleutheria*) ca proces al *educației* (*paideia*).

Astfel trebuie privită și interpretarea platoniciană a *Aletheiei* drept „*alergare divină*[17]", întrucît efortul continuu al intelectului de a se elibera de datele sensibilului, de a se ridica spre lumina pură a ideilor, este văzută ca o *Ale-theia*, adică ca „alergare divină".

În ceea ce privește esența și temeiul noțiunii de *Aletheia* în filosofia lui Platon, aceasta este ideea de bine, *Binele*.

Particula *ag* din *agathon* devoalează înțelesuri care pot fi legate de „a conduce" și „de a fi pur"[18]. Prin urmare în însăși esența termenului *agathon* găsim încriptate sensurile de „conducere" și „puritate". Așa cum soarele, care este derivatul *Binelui* pentru lumea sensibilă, este cel care conduce această lume, o face posibilă prin lumină și căldură și este tot ce este mai pur în această lume fenomenală, tot așa, *Binele* face posibilă lumea ideilor, a realității ultime, ontologice, care este identică *Aletheiei*. În acest sens adevărul – *Aletheia* – este identic – cu ființa (*to on*).

Oprim aici cercetarea noastră asupra filosofiei platoniciene, abținîndu-ne de la a repovesti la modul exhaustiv dialogurile filosofului grec, așa cum fac istoriile filosofiei și studiile pe care le-am avut la îndemînă, și rămînînd fideli ideii noastre de a explicita și interpreta cele mai importante concepte platoniciene, încercînd prin aceasta o oglindire mai clara a *imaginativului poietic* specific gînditorului grec și nu a diegezei de tip filosofic, urmărind oarecum ideea hegeliana de a „nu povesti nici o poveste".

(Din cartea în lucru *Imaginativ și adevăr*)

Rodica von Keyserling — *Natură moartă cu conserve* (2012), ulei pe placaj, 33 x 27 cm

Note

1 Vidi, *supra*.
2 Anton Dumitriu, *Eseuri*, Ed., Eminescu, București, 1986, pp. 448-454.
3 Mary F. Rousseau (Marquette University), *Recollection as Realization – Remythologizing Plato* ('The Review of Metaphysics, 2, 1981, p. 337 – 348.
4 Despre acest curent tratează John E. Thomas, în studiul *Anamnesis in New Dress* (New Scholasticism, 51, 1977, p. 328 – 349), (N.a.).
5 Anton Dumitriu, *Op. cit.*, p. 449.
6 Valerio Meattini, *Temi filoscfici nella dottrina platonica della conoscenza* (*Filoscfia*, 1, Torino, 1979, pp. 113-128.
7 Platon, *Menon*, 85 d.
8 Percival Frutiger, *Op. cit.*, Alcan, Paris, 1930, p. 76.
9 Cf., Anton Dumitriu, *Op. cit.*, p. 449.
10 Hegel, *Prelegeri de istoria filoscfiei*, Ed., Academiei, București, 1963, pp. 489-490.
11 Anton Dumitriu, *Op. cit.*, p. 451. Vidi *supra*.
12 Vidi, Martin Heidegger, *Doctrina lui Platon despre adevăr*, trad. rom., în *Repere pe drumul gîndirii*, București, 1988, passim.
13 Martin Heidegger, *Op. cit.*, p. 195.
14 Cf. J. Brun, *Socrate*, Paris, 1969, p. 89.
15 Martin Heidegger, *Op. cit.*, passim.
16 M. Heidegger, *Vom Wesen der Wahrheit*, în vol. *Wegmarken*, pp. 73-97, Klostermann, Frankfurt am Mein, 1967.
17 Platon, *Kratylos*, 421 b.
18 Vidi, Anatole Bailly, *Dictionnaire Grec – Français*, Hachette, Paris, 2000.

■

Urmare din pagina 2

Hegel, bunăoară, era reținut în ceea ce privește recunoașterea existenței unei filosofii chineze, iar prelegerile sale de istoria filosofiei probează ezitarea. Ernst Renan susținea că limba chineză, fiind pictografică, nu ar putea exprima gândirea abstractă, încât științele nu ar avea teren prielnic în China. Max Weber înclina să socotească incompatibile preceptele morale moderante ale confucianismului și încordatul spirit de întreprinzător în capitalism. Economistul Gunar Myrdal socotea China «condamnată la subdezvoltare», mai ales din cauza suprapopulării. Unii au considerat că religia nu ar prinde teren în China. Cercetători de prim plan susțineau în 1990 că va fi nevoie de cel puțin treizeci de ani pentru China spre a ajunge din urmă producția Japoniei. Analiști bine documentați postulau că nu are perspective reunificarea Chinei, scindată în urma conflictului dintre comuniști și naționaliști. Mulți cred că această țară își datorează ponderea mărimii neobișnuite a populației sau vreunei încolonări a oamenilor, fără vreo idee demnă de a fi reținută. Adepți ai unei psihologii cognitiviste simplist înțelese consideră că felul de a gândi ce a luat forma canonică începând cu *Organon*-ul aristotelic este singurul fel de gândi convergent cu știința și desconsideră abordări concurente. Unii cred că democrația nu are cum să prindă în China.

Aceste prognoze negative au fost infirmate eclatant de istorie. China s-a schimbat adânc și a schimbat cel mai mult istoria lumii în ultimele decenii. Răspunsurile cărții *China ca supraputere* sunt, ca urmare, noi, diferite.

Chiar dacă filosofia este o inițiativă grecească, cum bine știm, chinezii și-au însușit-o ca formă intelectuală și au ilustrat-o cu analize tot mai demne de interes. Opinia lui Ernst Renan se poate respinge ușor observând că și limba chineză, fiind destul de diferită sub aspect logic, recurge la asamblarea de expresii complexe din expresii simple, încât scrierea pictografică nu a fost ultimul cuvânt. Max Weber este oricum contrazis de dezvoltarea mentalității de întreprinzător în China, în care, așa cum stau lucrurile, se dovedește că aceasta nu pornește, istoricește vorbind, doar din ascetismul moralei protestante, ci și din alte considerente (aspirația câștigării competiției cu alții, de pildă). China dovedește, pe de altă parte, că amploarea populației nu grevează fatal dezvoltarea, ci poate fi folosită de o dinamică opusă. Dezvoltarea ei rapidă a întrecut toate prognozele, în primul rînd pe cele pesimiste. Religia este îmbrățișată de China actuală, încât ne putem aștepta la mari surprize în anii ce vin. În pofida asumției că doar o tradiție ce fructifică logica aristotelică a relației general-particular-individual este viabilă, China atestă că sunt posibile mai multe forme de captare cognitivă a lumii, cu rezultate competitive".

Cartea *China ca supraputere* este o privire panoramică asupra Chinei, ponderii ei actuale și interacțiunii cu lumea. Ea oferă cititorului informații precise și analize la obiect distribuite pe șase părți și patruzeci și două de capitole, cu o Anexă conținând intervenții în publicistică ale autorului. După o Prefață și o Introducere lămuritoare, cartea *China ca supraputere* prezintă, în partea I-a, întitulată „Revenirea Chinei" capitolele: „Miracolul chinez"; „China ca «stat-civilizație»"; „China în ascensiune"; „Ce a inițiat Deng Xiaoping?"; „China și criza creditului"; „De unde vine puterea?". În partea a II-a, având titlul „China în lumea globalizată", se prezintă „China în constelația globală"; „China ca «pivot» al politicii americane"; „Cunoaștere versus clișee. Kissinger despre China"; „Lumea văzută din China"; „Diplomația armoniei". Partea a III-a este consacrată „Culturii chineze", cu capitolele „Cultura chineză și felul de a gândi"; „Chinezii despre propria cultură"; „Confucius"; „Civismul ca integritate"; „Filosofie chineză. Ezitarea lui Hegel"; „Capitalism și confucianism. Opinia lui Max Weber"; „Religie chineză?"; „Scrierea și conceptele. Eroarea lui Renan". În partea a Partea a IV-a, sub titlul „Reconfigurarea actuală", găsim capitolele „Continuarea dezvoltării"; „Obstacole?";„«Visul chinez»";„«Noul tip de supraputere»"; „«Noul drum al mătăsii»"; „Democratizarea în China"; „Drepturile

Rodica von Keyserling *Fotograful Udo Reuschling* (1986)
ulei pe pânză, 80 x 70 cm

omului"; „Agricultura chineză"; „Ecologie inovativă"; „Educația în SUA și China". Partea a V-a, întitulată „Perspective", constă din capitolele „Depășirea de sine. Contra lui Chris Patten"; „China și prevalența Vestului"; „Ce fel de țară este China?"; „De ce China?". Partea a VI-a prezintă „China între supraputeri", în capitolele „Nevoia multiculturalismului"; „SUA și China – război programat?"; „Atitudini față de China actuală"; „Efecte ale coronavirusului 19"; „Ordinea lumii. Ce urmează?"; „Geometria variabilă a supraputerilor"; „Raportarea la China"; „România și China". Anexele cuprind intervenții publicistice ale autorului, de a lungul anilor, în China sau în România. Este vorba de „Revenirea Chinei"; „Consecințele Jocurilor Olimpice"; „China la Hong Kong"; „Reafirmarea Chinei"; „China ca mare putere";"China în cultura lumii actuale";"Acțiunea culturală a Chinei"; „Promovarea culturii chineze"; „Unde suntem?".

■

Concursul Național de Literatură „Ioan Slavici"

— textele pot fi trimise până la 15 octombrie 2021 —

Revista de cultură Tribuna, instituție aflată în subordinea Consiliului Județean Cluj, organizează a IX-a ediție a Concursului Național de Literatură „Ioan Slavici". Concursul conține două secțiuni: roman și proză scurtă.

Pot participa autori de toate vârstele, cu sau fără volume personale publicate, cu condiția ca textele trimise pentru concurs să fie inedite. Textele nu trebuie să depășească 10 pagini format A4, corp literă - Times New Roman 12, la 1,5 rânduri.

Juriul va fi format din redactori ai *Revistei Tribuna* – critici literari, eseiști și prozatori.

Premiile constau în publicarea textelor în *Revista Tribuna*.

Festivitatea de premiere și manifestările adiacente concursului vor fi anunțate la o dată ulterioară.

Materialele vor fi expediate prin e-mail, ca documente atașate, pe adresa ***redactia@revistatribuna.ro*** cu mențiunea expresă „Pentru concursul Slavici 2021", până la data de 15 octombrie 2021.

Nu se acceptă mesaje neconforme cerințelor, scanări după manuscrise, sau texte inserate în corpul mesajului trimis.
Autorii sunt rugați să precizeze secțiunea la care se înscriu: roman sau proză scurtă.

Giordano Bruno și tradiția ermetică (II)

Viorel Igna

Arta memoriei

Bruno și-a început activitatea în Anglia cu un volum dedicat ambasadorului francez la Curtea elisabetană ce conținea o *artă a memoriei*, care nu era altceva decât o altă ediție a lucrării *Cantus Circaeus*, alături de alte două opere intitulate *Explicatio triginta sigillorum* și *Sigillus sigillorum*.

Gruparea Sigiliilor în număr de treizeci ne spune că Bruno se mișca în planul mistico-magic al lucrării *De umbris idearum*; în mod efectiv întreg volumul nu este altceva decât o aprofundare a cercetării asupra memoriei ca mijloc esențial al formării magicianului, pe care o realizase deja cu cele două lucrări publicate la Paris. Acolo, așa cum am văzut, a obținut dreptul de a preda și mai ales a intrat în atenția regelui Henri al III-lea; acum, în Anglia spera să obțină aceleași rezultate, deoarece, după dedicațiile făcute ambasadorului, a făcut o dedicație Excelenței Sale, Vice Cancelarul Universității din Oxford și tuturor iluștrilor săi Doctori și Maeștri.[1] *Sigiliile*, opera publicată în 1583 în Anglia cuprinde patru părți:

Ars reminiscendi	*Expicatio triginta sigillorum*
Triginta sigilli	*Sigillus sigillorum*[2]

Dacă tuturor cititorilor lui Bruno le-a scăpat din vedere sistemul magic din *De umbris idearum*, scrie Frances Yates în *Arta memoriei*[3], cititorii *Sigiliilo*r au făcut și mai puține progrese citind această operă. Pentru a clarifica ce sunt aceste *Sigilii*, Frances Yates se-ntoarce cu memoria la Florența pentru un exercițiu comun. Își amintește de Augustin del Riccio, un dominican din Conventul Sfânta Maria Novella din Florența, care a scris în 1595 o Artă a memoriei locale pentru a fi folosită de tinerii studioși. Acest mic Tratat n-a fost publicat niciodată, dar manuscrisul poate fi consultat la Biblioteca Națională din Florența. Este ilustrat, scrie Frances Yates cu șapte desene menite să le clarifice tinerilor din Florența principiile Artei memoriei. Ideea lui Augustin del Riccio de a prezenta principiile și diversele tehnici ale artei memoriei prin intermediul unor mici tablouri simbolice corespunde exact la ceea ce face Bruno în *Sigilii*, prezintă principiul de asociere ca pe un Creator de imagini, prin folosirea imaginilor pictorului *Zeusi*. Sigiliile sunt deci principii exprimate prin propoziții și tehnici artistice, magicizate, îmbinate cu lulismul și cu cabala, dezvoltate prin intermediul unor mistere imposibil de înțeles de către oamenii acelor vremi. Cititorul elisabetan care a încercat să abordeze această curioasă operă, care a fost publicată în Anglia aproape în mod clandestin, trebuia să-și înceapă studiul cu *Ars reminiscendi*. Continuând cu folosirea propriei terminologii de *subiecta* pentru locurile memoriei și de *adiecta* pentru imaginile memoriei, Bruno oferă în acest Tratat reguli clasice, dându-le dimensiuni mult mai mari decât acelea ale unui tratat normal de memorie[4].

Bruno insistă că imaginile trebuie să fie impresionante și asociate în același timp cu altele. Ca sistem pentru locurile alese, Bruno le recomandă pe cele pe care le numește „semimatematice", adică figurile ce cuprind *diagrame,* ce nu sunt matematice în mod normal, ci într-un fel cu totul special. A doua parte din cele Treizeci de Sigilii, adică treizeci de propoziții despre principiile și tehnicile memoriei magice, urmate de explicații, unele din ele fiind ilustrate cu diagrame semimatematice, care apar la o primă analiză imposibil de rezolvat. Este de văzut câți dintre cititori reușesc să depășească această barieră. Vom prezenta în cele ce urmează numai două pentru a vedea complexitatea lor.

De exemplu, Sigiliul al XVIII-lea, *Il Centurionul* adună împreună grupuri de o sută de amici într-o sută de locuri, un exemplu cunoscut al dictonului clasic ce indică posibilitatea de a construi imagini cu persoanele ce ne sunt apropiate sau Sigiliul al XIX-lea, *Cuadratura cercului* (*De Quadrato encyclio*) bazat pe inevitabila diagramă a horoscopului. Bruno rezolvă această veche problemă folosind o figură „semimatematică", adică o figură magică ca sistem al locurilor mnemonice. Sigiliul 2I, „*Roata olarului*", este o non-diagramă a horoscopului, cu o axă contrasemnată cu inițialele celor șapte planete (cunoscute atunci), care se mișcă împreună cu ea; este vorba de un sistem foarte dificil de înțeles, dar în același timp eficace pentru potențarea memoriei.

Totuși în sistemul lui Bruno, conclude cercetătoarea engleză, comenzile primite se actualizează în interiorul lor prin permutări și combinații cabalistice. Ultimele două *Sigilii (Combinatorul și Interpretul*) sunt combinații luliste și manipulări cabalistice ale alfabetului ebraic.

Ce dorea să facă în ultimă instanță Bruno?, se-ntreabă Frances A. Yates. Lucra cu două sisteme de idei, memoria și astrologia. Tradiția memoriei ne învață că fiecare lucru este amintit dacă este asociat unei imagini, iar faptul că aceste imagini trebuie să fie impresionante și puternice din punct de vedere emoțional; și mai ales faptul că ele trebuie să se lege între ele prin asociere.

„Bruno încearcă să facă funcționale sistemele memoriei bazate pe aceste principii, legându-le prin sistemul astrologic, folosind imagini dotate cu putere magică, locuri „semimatematice" sau magice și ordinele asociate ale astrologiei. În așa fel încât amestecă combinațiile luliste cu magia cabalistică[5].

Ideea de a combina principiile memoriei cu principiile astrale este prezentă și în Teatrul lui Camilllo[6]. Bruno a dorit să elaboreze această idee în modul cel mai științific posibil, până la cele mai mici detalii. Am văzut acest efort în sistemul „Umbrelor", la care se referă *Sigiliile*, dar în această operă Bruno enumeră o metodă după alta în urmărirea scopului său. Din nou putem face aici o paralelă cu „creierul electronic" și cu modul de stocare a datelor. Bruno, scrie F. A. Yates, este convins că este în măsură să construiască un sistem care poate proiecta spre interior sistemul astrologic și reflecta schimbările și combinațiile în raporturile variabile dintre planete în funcție de zodiac și cu influențele planetelor asupra caselor horoscopului. Totodată, așa cum am văzut înainte, interpretarea sistemelor de memorie la Bruno sunt considerate anticipări magice ale sistemelor moderne de memorizare. Cercetătoarea engleză se limitează să mențină discursul ei în limitele timpului istoric, fără a face analogie cu poziția lui C. G Jung sau a altor psihanaliști moderni.

Un alt aspect al sistemului brunian în materie de memorie este caracterul antiaristotelic al filosofiei bruniene a naturii. Vorbind de imagini vesilifiere (așa cum anumite flori au o funcție veselifieră, adică de atracție pentru insecte), la fel și sistemele memoriei, se pot corela cu anumite grupuri astrale, scrie Bruno în acest sens:

„Toate lucrurile din natură și în natură, ca soldați dintr-o armată, îi urmează pe comandanții care le-au fost repartizați... Acest lucru l-a văzut foarte bine Anaxagora, dar la care n-a ajuns Aristotel, tatăl naturii sofistice... cu ale sale imposibile și artificiale segregări logice ale adevărului lucrurilor[7]".

Acest text pune în lumină unul din izvoarele antiaristotelismului lui Bruno: grupările astrale din natură îl contrazic pe Aristotel și un om cu o memorie bazată pe aștri n-o poate folosi în cercetarea naturii conform concepției aristotelice. Prin intermediul magiei imaginilor folosite într-o memorie arhetipală el a fost capabil să vadă grupări astrale naturale, legate între ele de *„inele magice*", care dau un sens unitar lucrurilor.[8]

În *Sigilul Sigiliilo*r sunt pagini memorabile despre diversele grade de cunoaștere. În aceste pagini Bruno nu pierde din vedere tratatele mnemonice în care se obișnuia să fie puse în evidență trăsăturile psihologice ale diverselor capacități imaginative, imagini care treceau de sensul comun la compartimentele psihologice. Bruno, scrie F. A. Yates, are în minte o diagramă de acest fel, componente normale ale unor tratate despre memorie, dar argumentația sa este îndreptată împotriva diviziunii psihicului în compartimente specifice psihologiei capacităților imaginative sau estimative etc. Paginile sale sunt un fel de manifest al primatului imaginativ[9] în procesul cunoașterii, pe care el refuză să-l considere ca fiind împărțit în multe asemenea

Rodica von Keyserling *Natură moartă cu broască verde* (2005), ulei pe tablă, 66 x 50 cm

capacități, înțelegându-le mai degrabă ca pe un proces unitar. El face distincție (influențat aici de Plotin între cele patru grade de cunoaștere), adică senzații,imaginație, rațiune, intelect, dar se preocupă și să deschidă o posibilitate de interacțiune între ele, trecând peste subdiviziunile făcute în mod arbitrar. Și la sfârșit devine evident, că în viziunea sa, întregul proces de cunoaștere este un proces unitar, în mod fundamental un *proces imaginativ*.[10]

Printre cei care în Italia au abordat acest subiect este Mariassunta Picrdi[11] care are o analiză extrem de riguroasă asupra implicațiilor procesului imaginativ la G. Bruno:

„Îi datorăm studioasei F. a. Yates definiția unei ipoteze storiografice care ni-l descrie pe Giordano Bruno ca pe un *mag ermetic* bazată pe intuiția că ermetismul filosofic și scrierile magice atribuite lui Hermes Trismegistul au avut rolul de izvor de inspirație pentru opera sa. O asemenea imagine s-a alăturat în mod diferit tezei că Bruno era un martir al gândirii libere din tradiția secolului al XIX-lealegată de *libertas philosophandi* [12] Ca om al vremii sale Bruno recunoaște utilitatea întăririi memoriei, adică a posibilității de a mări gradul de memorizare, dar nu avea multă încredere în tehnicile cele mai comune cărora le-a individualizat limitele și defectele. De aceea analizează posibilitatea de a experimenta ceva nou, încercând să inventeze noi sisteme, menite să fixeze în memorie un număr cât mai mare de cunoștințe. Astfel, cercetările lui Bruno din câmpul mnemotehnicii se profilează ca o regândire a artei memoriei și a conceperii unor noi modalități funcționale pentru o cunoaștere progresivă.

Reforma acelei *ars reminiscendi* exprimă, de fapt, modernitatea lui Giordano Bruno, care s-a făcut interpretul procesului de reînnoire a cunoașterii care era în curs în vremea sa, ținând cont de necesitatea de a renova tehnicile memoriei artificiale în relație cu noile modalități de cunoaștere și în același timp a reorganizării ordinamentului enciclopedic al cunoașterii. De aici izvorăsc concepția și structura tratatelor sale despre arta memoriei și a comentariilor sale asupra logicii combinatorii a lui Ramon Llull apărute în diferitele momente ale peregrinajului său european: la Paris, unde tipărește *De umbris idearum* (1582) și *Cantus Circaeus* (1502), la care se adaugă *De compendiosa architetura et complemento artis Lulli* 1582, primul său comentariu la logica lui Llull, scris într-o atmosferă propice descoperirii filosofiei mistice catalane.

Bruno definește funcția mnemotehnică a imaginilor care sunt asociate conceptelor conform diverselor modalități care folosesc descrierea figurii formelor simbolice. Vedem aici o formă diferită a perspectivei asupra obiectelor naturale, ce face trecerea de la haosul fantastic la ideile abstracte, reprezentate prin imagini evocative ce indică și semnifică în același timp; reușește astfel să aducă în actualitate ceea ce nu avea o formă vizibilă, operând în același timp prin indicații semnificative.[13]

Astfel, imaginile adăugate devin o *urmă a ideilor* și capătă statutul de semn, notă, caracter, sigiliu cu o dimensiune ideală; reproduc astfel într-un context mnemotehnic povestirea simbolică a naturii și a valenței mistice a corpurilor naturale, trăite de Bruno ca și chipuri sensibile ale inefabilului metafisic și ca instrumente privilegiate ale comunicării cu el.

În această perspectivă, scrie M. Picardi, este definită o afinitate între imaginile memoriei și obiectele naturii care sunt ieroglifice (simboluri pure), vii și imagini sensibile ale vizibilului. O asemenea afinitate se evidențiază în lumina caracterului excepțional al artei bruniene a memoriei care își dobândește forme tot mai complexe ce multiplică corespondențele dintre idei și imagini cu o putere atât de mare care pare să acționeze dincolo de natură, deasupra naturii și chiar împotriva naturii, ca și cum ar fi fost în ea ceva magic.[14]

Imaginile mnemotehnice sunt asociate locurilor, ocupând fiecare spațiu singular al memoriei, conform unei ordini stabilite în mod arbitrar și personal. Și dacă lucrurile sunt elemente fixe, imaginile sunt elemente în mișcare și pot fi adăugate, eliminate sau mișcate din loc, modificând în mod continuu secvența memorizată fără a compromite întregul. În acest punct, exercițiul memoriei constă în a-ți aminti secvența locurilor, evocând una după alta imaginile ce-i sunt asociate și conceptele pe care le reprezintă.

Bruno este un fin cunoscător al mnemonicii de tradiție retorică din care derivă anumite principii de bază care redefinesc cadrul teoretic al noii arte a memoriei, ca de exemplu funcția mnemonică a imaginilor și a criteriilor care conduc la alegerea lor.

În ceea ce privește calitatea, imaginile adăugate trebuie să fie splendide, în așa fel încât să fie capabil să influențeze imaginația și capacitatea cognitivă, întrucât atrag cu ele principiul din care s-a născut filosofia, cel al uimirii și al necesității explicării lumii.

Sistemul memoriei prin folosirea locurilor prevede ca imaginile să fie așezate în interiorul spațiilor memoriei în mod extrinsec și arbitrar și conform unei ordini de succesiune, care trebuie să fie reprodusă cu exactitate în renovarea amintirilor. Cu cât mai mare este numărul imaginilor, cu atât mai mare este efortul memoriei constrânse să reparcurgă succesiunea locurilor și a imaginilor fără ajutorul unei legături intuitive care să lege imaginile și locurile între ele. Acest sistem, după Bruno, îngreunează memoria, deoarece cei care-l practică tind să supraîncarce locurile cu un număr excesiv de imagini și de scene mnemotehnice, care fac problematică revocarea amintirilor.[15]

Noutatea artei bruniene a memoriei derivă din felul în care sunt organizate substraturile mnemotehnice. Bruno a experimentat ceva cu totul nou, lăsând în urmă sistemul *loci* (al locurilor) folosind ca substrat al memoriei artificiale schema grafică a horoscopului împărțit în douăsprezece case. Schema horoscopului se prezintă ca un fel de substrat propriu al căror spații interne, cele douăsprezece case ale horoscopului, sunt luate în așa fel încât să constituie un întreg, Fiecare unitate singulară este constituită la rândul ei din singure părți care au funcția de substraturi maximale proprii, exprimate prin simboluri astrologice.[16]

Față de sistemul memoriei prin locuri și imagini, Bruno aduce câteva elemente de noutate: folosirea elementelor care constituie propriile substraturi, prin folosirea elementelor semnificative, a unor substraturi caracterizante prin însăși relevanța lor simbolică.

Operațiunea lui Bruno este inovativă deoarece elementele distinctive sunt atribuite substratului, nu imaginilor. Iar cu ajutorul elementelor caracteristice ale substratului devine unul semnificativ, adică dobândește o valență simbolică care-l pune într-o relație privilegiată cu imaginile mnemotehnice. Față de tehnica locurilor, diferența

Rodica von Keyserling *Memento Mori, natură moartă cu cinci măști de gaze* (2014), ulei pe placaj, 10 x 100 cm

este considerabilă, deoarece Bruno atribuie substraturilor o funcție prin care sunt rechemate în memorie imagini recurente, arhetipice, diferite de simplele imaginile mnemotehnice. Se creează astfel un sistem de legături simbolice care implică toate elementele sistemului mnemonic. Să ne gândim numai la simbolica ieroglifelor, care fixează horoscopul: ele fac trimitere la imagini astrologice chemate să evoce o multitudine de semnificații conform unui sistem astrologic al vechilor tradiții.

„Cu acest sistem astrologul va putea contempla cele patruzecișiopt de imagini ale Cerului, ce pot fi reduse la patru părți constitutive, cu imaginile inițiale ale «locurilor», a pozițiilor lor și a celor patru părți ultime, care sunt cele ale stelelor fixe, proprii decadelor, centuriilor și miriadelor, toate elemente ordonate. Noul sistem exprimă tentativa de a multiplica numărul substraturilor, dând naștere unor câmpuri unitare, adică grupări de două sau mai multe părți asumate ca substraturi ale memoriei . În acest fel Bruno pune accent pe unul dintre substraturi, fie pe singularele părți ale unui substrat general. (...) Un astfel de sistem permite o mărire considerabilă a memoriei prin receptarea în interiorul ei a unui număr tot mai mare de imagini și concepte cu amplificarea considerabilă a posibilității de a memora."[17]

Programul brunian al reformei memoriei artificiale se perfecționează și se completează datorită influenței considerabile a sistemului de rotație inventat de Ramon Llull. Lectura atentă a *Artei combinatorii*, scrie Mariassunta Picardi, conduce la proiectarea unui nou model mnemonic, care introduce mișcarea în *ars reminiscendi*, cu folosirea unui sistem al substraturilor, construit din roți în mișcare.[18] Sunt roți împărțite în treizeci de sectoare, care sunt semnificate prin treizeci de litere mari și mici: douăzecișitrei de litere ale alfabetului latin, patru litere ale alfabetului grecesc și trei ale alfabetului ebraic.

Roțile mnemonice gândite de Bruno sunt dispozitive mobile ce creează diverse combinări de substraturi, imaginile și conceptele instituind diferite ordine de corespondență și simetrie între datele mnemonice. Asemenea corespondențe se modifică și se redefinesc în mod continuu până la alternarea conform ideii inițiale a tuturor conceptelor enunțate. Mai mult, dacă se mărește numărul roților mnemonice, crește numărul combinațiilor dintre litere, ceea ce permite adăugarea unor noi date ce pot fi incluse în combinațiile posibile, amplificând cu mult capacitatea de memorizare.

➲

➲

Marea intuiție a lui Bruno este aceea de a fi surprins potențialitățile mecanismului logic combinatoriu al lui Ramon Llull ca sistem al memoriei și ca o *Cheie*, o *mare Cheie*, pentru a face flexibile substraturile mnemonice până la transformarea memoriei într-un sistem dinamic, plastic, capabil de a se modula conform unui număr crescător de concepte și de amintiri. Noua mnemonică a lui Bruno propune un sistem de alfabete în mișcare ce evocă imagini, cu o dinamică diferită de cea a alfabetelor vizuale care descriu obiecte ce sunt fixate cu inițialele Numelui. Noua mnemonică nu se bazează pe descriere și nu folosește inițialele Numelui pentru a evoca imaginea unui personaj sau a unei acțiuni, deoarece un asemenea sistem se concentrează pe caracterul abstract al literelor și asupra capacității lui de a deveni *cifră, adresă și invitație* adecvată pentru a recunoaște imaginile mnemonice. Odată ce codul mnemonic este fixat în memorie, ne putem imagina mișcarea roților ce produce diversitatea combinărilor de litere ce formează cuvinte noi, nume ce corespund secvenței imaginilor. Asemenea secvențe sunt variabile, relaționate ordinii literelor în mișcare, creând noi cuvinte și compoziții de icoane și semne mnemotehnice. Astfel, exercițiul mnemonic ne învață să folosim sistemul combinatoriu al alfabetului în mișcare ce realizează o complexă arhitectură de nume, imagini și concepte. Față de tehnica modernă, aceste sisteme au însemnat cu adevărat un pas înainte într-o lume obscură, plină de superstiții.

Note

1 Cf. Frances A. Yates, G. Bruno, *La tradizione ermetica*, p.228

2 Opera este tipărită în G. Bruno, *Opere latine* II, II, pp. 69217

3 Frances A. Yates, *Larte della memoria*, Einaudi, Torino 1972, p. 226.

4 *Ars reminiscendi* n-a fost publicată împreună cu Sigiliile în *Op. lat.* II, (II), deoarece fusese publicată cu *Circe* în *Op. Lat.* II (I), pp. 221 și urm.

5 Cf. Frances A. Yates, op. cit., p. 233

6 Giulio Camillo a fost un umanist și filosof italian (1480-1544) cunoscut pentru faptul că a conceput *Teatrul memoriei* sau *Teatrul înțelepciunii* construit conform *modelului vitruvian*, în cadrul căruia printr-un sistem de asociații mnemonice prin imagini, ar fi fost arhivată întreaga cunoaștere umană, anticipând enciclopediile moderne.

7 G. Bruno, *Opere lat.* II (II), p.153

8 Cf. F.A. Yates, *Arta memoriei*, p. 234

9 Cf. Mircea Arman, *La struttura dell'imaginativo umano*, Morlacchi Editore U.P., Perugia, 2021, passim.

10 Ibid., p. 238

11 Picardi Mariassunta, *Arte della memoria tra magia, filoscfia e scienza. Il De Umbris idearum di Giordano Bruno*, în Archives Internationales d'Histoire des Sciences 2013.

12 Ibid. op. cit., p. 561

13 Cu expresia capacitate fantastică Bruno a indicat capacitatea imaginativă (Cf. Mircea Arman, *La struttura dell'imaginativo umano*, Morlacchi Editore U.P., Perugia, 2021, passim) într-o acțiune care produce fondul expresiv pentru imaginile mnemotehnice. Asemenea caracteristici în acțiune se diferențiază de *haosul fantastic* ce reprezintă capacitatea imaginativă considerată în acțiune, adică abilitatea, idoneitatea,potențialitatea, adică cu o infinită capacitate de a traduce percepțiile în imagini mentale.

14 Ivi., p. 572

15 Ibid., p. 574

16 Cf. Mariassunta Picardi, op. cit., pp. 574-575

17 Ivi., p. 369

18 Cf. lui G. Bruno, Le ombre delle idee, în Opere mnemotecniche, I, p. 477

■

eseu

Cum poate fi înțeleasă Istoria Universală ca „tărâm al slăvirii lui Dumnezeu" (Hegel)?

Nicolae Iuga

Vechile cetăți sunt, fără îndoială, și cele mai vechi depozitare ale Spiritului obiectiv, pentru că sunt considerabil mai vechi decât cărțile, care sunt depozitare ale limbii, pentru că există orașe din perioada neolitică, Jerichon sau Lepenski Vir, construite cu 10.000 – 12.000 de ani înainte de Hristos, deci cu mult „înainte de inventarea primelor sisteme de scriere din lume"[1]. După Toynbee, orice oraș, din antichitatea îndepărtată și până la revoluția industrială, a îndeplinit mai multe roluri: politic, militar, cultural sau religios. Orașele s-au deosebit unele de altele datorită predominanței uneia sau alteia dintre aceste activități, sau a două-trei astfel de activități conjugate, rezultând centre comerciale, capitale politice și administrative, orașe strategice sau orașe cu un pronunțat prestigiu simbolic și religios, orașe considerate sfinte, depozitare privilegiate ale Spiritului. Într-o oarecare măsură fiecare oraș are o atare dimensiune, putea fi considerat sfânt[2] până în urmă cu vreo sută de ani, pentru că în mod tradițional cea mai importantă clădire dintr-un oraș era aceea a locului de rugăciune: biserica, moscheea, templul. Abia în secolele XIX – XX au început să apară coșuri de fabrică, hoteluri, clădiri administrative și rezidențiale care să depășească în înălțime turlele bisericilor.

Există și orașe sfinte ca atare, celebre, cum ar fi Ierusalim, Benares sau Mecca. Caracterul sfânt al acestor orașe a fost dat de asocierea cu o ființă omenească considerată sfântă[3], Iisus Christos, Gautama Buddha sau Mahomed. Bethlehem sau Nazareth sunt pentru creștini „locuri sfinte", pentru că aici s-a născut și a copilărit Iisus, iar Ierusalimul este sfânt datorită patimilor, morții și învierii Sale. La Benares, loc sfânt pentru budiști, a avut revelația și și-a început viața publică și misiunea religioasă Gautama Siddhartha, care aici s-a luminat spiritualicește, devenind *Iluminatul* (Buddha) și aici și-a ținut prima predică celebră, care a schimbat fața lumii. Mecca și Medina sunt locuri sfinte pentru musulmani, primul fiind orașul de naștere al Profetului Mahomed, iar celălalt orașul adoptiv. Roma este loc sfânt pentru creștini, pentru că aici a avut loc, potrivit tradiției, martirajul apostolilor Petru și Pavel; al lui Pavel sigur, al lui Petru nesigur, mai degrabă o ficțiune pioasă. Anumite orașe din lumea arabă – Karbala, Mashhad, Najaf, Kufa – sunt locuri sfinte pentru musulmani, pentru că aici au fost martirizați (asasinați) unii dintre primii imami și succesori ai Profetului. Apoi mai sunt locuri sfinte ale creștinilor unele orașe unde s-ar fi petrecut aparițiii misterioase ale Sfintei Fecioare Maria sau ale unor sfinți: Lourdes (în Franța), Fatima (Portugalia), Guadalupe (Mexic), Compostela (Spania) etc. De asemenea, numeroase orașe sfinte au populat și Grecia pre-creștină – Olympia, Eleusis, Delphi, Efes etc. – ca reședințe preferate ale unor zei ai locului.

Dar fiecare oraș vechi poate fi considerat sfânt în felul său, fiecare oraș are o anume sfințenie intrinsecă, dată de caracterul unic și non-multiplicabil al arhitecturii sale și de absoluta unicitate geografică a așezării sale. Cu alte cuvinte fiecare oraș este, într-o manieră individuală, un anume depozitar al unui spirit, al Spiritului însuși. Iar distrugerea unui singur monument de arhitectură sau, cu atât mai grav, al unui oraș în întregul lui înseamnă distrugerea definitivă și ireversibilă a unui suport al Spiritului. Spiritul întruchipat în arhitectura fostului oraș nu mai rămâne după distrugere să locuiască aici, pe pământ, ca o pasăre de noapte printre dărâmături, ci părăsește complet lumea aceasta, fără să mai revină sau să mai reînvie vreodată.

Tema ruinelor nu este numai o temă de inspirație pentru poezia romantică, ci și o temă de reflecție pentru filosofie. Cetăți vechi au ajuns ruine nu numai prin curgerea inevitabilă a timpului și lucrarea inconștientă a naturii, prin cutremure de pământ sau incendii provocate de fulger etc., ci și prin voința conștientă a oamenilor. Cetăți vechi au fost distruse și demolate intenționat. Problema este: dacă a fost numai voința oamenilor, sau a fost și voința lui Dumnezeu? Și, dacă da, în ce măsură a fost voința lui Dumnezeu și în ce măsură a oamenilor, care dintre cele două voințe a prevalat? Sau dacă nu cumva, retrospectiv, oamenii au găsit bună ideea de a se disculpa pentru crima și barbaria lor, punând aceste distrugeri ireversibile exclusiv în seama voinței lui Dumnezeu?

Prima și probabil cea mai veche descriere realistă și amănunțită a distrugerii unui oraș în totalitate, o avem într-un document a cărui veridicitate istorică nu a fost pusă în mod serios la îndoială, adică în Biblie. Este vorba de cucerirea celui mai vechi oraș cunoscut din lume, Jerichonul, oraș distrus de către triburile ebraice undeva pe la jumătatea mileniului al II-lea înainte de Christos. Retorica este aici una specifică teocrației în genere[4]. Retorica șefilor militari ai triburilor evreiești, a lui Moise și Iosua, începe invariabil cu: „Ascultă Israel, Domnul Dumnezeul tău îți cere..." (Deut., XX, 3 etc.). Mai mult, după stilul în care este redactat textul, nu conducătorii religioși și militari ci Dumnezeu Însuși se adresează direct poporului, prin gura conducătorilor, prefațând fiecare imperativ sau legiuire particulară cu o retorică a anamnezei: „Adu-ți aminte că ai fost rob în pământul Egiptului.."; „Eu sunt Domnul Dumnezeul tău, care te-a scos din pământul Egiptului cu mână tare și cu braț înalt..." etc. Conducătorul poporului, profet sau comandant de oști, nu este aici altceva decât un intermediar între divinitate și popor, un simplu executant, un instrument prin care se rostește cuvântul și voința neînduplecată a lui Yahve.

Războiul, deși era unul religios și, deci, se bucura de asistența nemijlocită a Zeului, era purtat de către oameni cu deosebită prudență, după toate regulile artei militare. Mai întâi șeful militar trimite spioni, ca să iscodească țara și cetatea Jerichonului (Iosua, II, 1 și urm.). Aceștia au intrat în cetate și au tras la un han, care era totodată și un soi de bordel, „casa unei desfrânate, al cărei nume era Rahab". În contiunare, faptele sunt povestite cu un remarcabil lux de amănunte. Cei doi spioni stârnesc suspiciuni, sunt căutați de militarii regelui Jerichonului, dar sunt salvați de către Rahab, care mai întâi i-a ascuns, iar mai târziu, la adăpostul întunericului, i-a slobozit cu niște funii peste zidul cetății. Spionii reușesc, așadar, să găsească și un trădător în Cetate și să se întoarcă vii la Iosua, cu informații deosebit de prețioase.

Tactica de luptă, modul de atacare și cucerire a Jerichonului, au fost dictate de asemenea amănunțit chiar de către Yahve Însuși. A început cu războiul psihologic, menit să sporească teama locuitorilor cetății, cu o procesiune aparent neagresivă, dar terifiantă. Cetatea a fost înconjurată zilnic, timp de șase zile, de către întreaga oștire a triburilor ebraice, în mijlocul ei aflându-se Chivotul cu Tablele Legii, purtat de preoți care cântau amenințător din trâmbițe, iar în a șaptea zi cetatea a fost înconjurată de șapte ori, semnalul de atac fiind dat de preoții care cântau din trâmbițe; atunci tot poporul izraelit „a strigat cu glas mare și puternic și zidurile cetății s-au prăbușit până la pământ" (Iosua, VI 3 - 20). Foarte probabil războiul psihologic a fost combinat cu diversiunea. Asediații au fost atrași să urmărească nemaivăzuta procesiune militaro-religioasă care a înconjurat cetatea timp de o săptămână, procesiune menită să le distragă atenția, în timp ce unii asediatori experimentați vor fi săpat la baza zidurilor cetății, cauzând prăbușirea acestora.

Comandantul oștirilor Iosua a avertizat însă poporul că Cetatea Jerichonului se află sub „blestemul" Domnului (Iosua, VI, 17), în traducerea Septuaginta pentru „blestem" fiind folosit cuvântul „anathema". Termenul anathema este ambiguu și ambivalent. Creștinismul a păstrat termenul anathema numai cu sensul de blestem. Dar în vechime, a fi sub anathema Domnului, însemna și să fie o ofrandă adusă divinității, un lucru „afierosit", dedicat, consacrat Domnului, dar și să fie un lucru blestemat, care trebuie să fie nimicit, ca jertfă.

Sensul primitiv al jertfei sângeroase era chiar acesta: prin arderea animalului de jertfă se oferea și „hrană" divinității – și trebuie să avem în vedere că divinitatea nu „consuma", prin primirea fumului de la arderea jertfei, lucruri „blestemate", ci numai pe cele mai pure, mai binecuvântate, care îi erau aduse de către oameni ca ofrandă voluntară – dar jertfa însemna și nimicirea unei ființe vii, om sau animal, precum și distrugerea sau arderea unor lucruri utile omului, cu scopul de a învedera caracterul absolut și nemuritor al Zeului. Omul, animalul sau lucrul care urmau să fie jertfite, erau în același timp și „blestemate", în sensul de a fi destinate să piară imediat. De-a lungul mileniilor, practica jertfei a funcționat ca o teribilă pedagogie socială, spre a-i învăța pe oameni că toate sunt pieritoare, numai Zeul este nepieritor. În plină modernitate, un filosof de talia lui Hegel relevă că „istoria universală nu este tărâmul fericirii (...), ci cel al slăvirii lui Dumnezeu"[5]. Adică tot ce este alteritate față de Idee are un caracter finit, tot ce este determinat trebuie să piară, aceasta este semnificația „slăvirii lui Dumnezeu": evidențierea în acest fel a măreției copleșitoare, a caracterului veșnic și nepieritor al lui Dumnezeu.

În ordinul de luptă dat pentru atacarea Jerichonului, Iosua arată clar și răspicat că Cetatea este „sub blestem", adică tot ce există în Cetate trebuie adus ca „jertfă" Domnului. Va fi cruțată numai femeia care a trădat în favoarea lor, „desfrânata" Rahab, cu casa ei. Iosua dă dispoziții aspre ca „tot ce este aur și argint și aramă și fier să fie duse în visteria Domnului" (Iosua, VI, 19) și tot ce este ființă vie: „bărbat și femeie și tânăr și bătrân și viței și oaie și asin" (Iosua, VI, 21) să fie trecut prin ascuțișul sabiei. Apoi Iosua a rostit blesteme cumplite, inclusiv la adresa acelora care, pe viitor, vor încerca să mai refacă această Cetate. A fost un veritabil holocaust, dar și un război în care soldații învingători nu au avut voie să ia absolut nimic, nici un fel de pradă de la victimele lor, pentru că totul era afierosit Domnului. Un luptător oarecare, Acan din tribul lui Iuda, a ascuns ca să păstreze pentru sine o mantie brodată și două sute de monezi de argint. A fost descoperit, a fost condamnat la moarte și executat, împreună cu întreaga sa familie (Iosua, VII, 20 – 26).

Vechea cetate a Jerichonului – după opinia lui Toynbee cel mai vechi oraș fortificat de pe pământ – prezenta unele particularități interesante. Situat la aproximativ 250 de metri sub nivelul mării, locul era ca o adevărată fortăreață naturală inexpugnabilă, apărată de munți abrupți în Est și Vest și de Marea Moartă în Sud. Era o oază de mari dimensiuni, un teren fertil irigat natural de apele râului Iordan. La momentul cuceririi și distrugerii complete a lui de către triburile ebraice, orașul avea o vechime de aproximativ zece mii de ani și era o fortăreață cheie din punct de vedere strategic[6]. Pe aici trecea, din antichitatea cea mai îndepărtată, unul dintre drumurile principale care lega două civilizații străvechi, Mesopotamia și Egiptul. Zidurile acestui oraș au fost ridicate cu cel puțin o mie de ani înainte de apariția agriculturii în Egipt și Mesopotamia și cu patru mii de ani înainte de construirea piramidelor. Locuitorii Jerichonului au avut contribuții importante la constituirea vechilor civilizații, aceștia practicând cultivarea grâului, domesticirea animalelor, țesătoria și confecționarea ceramicii. Tot lor li se atribuie inventarea carelor de luptă, preluate de aici de către faraonii egipteni.

Azi se mai poate vedea *tell*-ul vechii cetăți și ruini excavate întinse pe câteva hectare. „Tel"-ul, ca fenomen arheologic, este un fel de colină, în

Rodica von Keyserling *Fag mare în Karlsaue Kassel* (1987), ulei pe pânză, 120 x 100 cm

Rodica von Keyserling *Scrisorile tatălui, lucrare de examen,* (1999), ulei pe panou de lemn, 52 x 40 cm

vârful căreia se află așezată o cetate veche sau ruinele unei cetăți. Numai că nu este o colină strict naturală și nici nu este contruită artificial cu intenția de a înălța cetatea în raport cu solul, ci este o ridicătură de pământ și piatră produsă, în mii de ani, din ruinele succesive ale cetății peste care s-a clădit din nou, praf, cenușă și aluviuni depuse în timp, în urma unor repetate cuceriri, dărâmări și reconstruiri ale cetății în cauză. Cu cât o cetate este mai veche și a fost dărâmată și reconstruită de mai multe ori, cu atât tellul său este mai înalt. Multe dintre vechile cetăți din Orient mai păstrează în compunerea denumirii și prefixul „Tel". Telul Jerichonului are azi înălțimea de 20 de metri și în el s-au descoperit un număr de 23 de straturi diferite de viețuire, fiind așadar rezultatul a tot atâtea cuceriri, dărâmări, pustiiri și reconstruiri derulate în decursul a peste zece milenii[7]. La stratul care corespunde perioadei intrării israeliților în Chanaan (sec. XIV î. H.), s-au găsit peste tot resturi carbonizate, dovadă a unui incendiu devastator. În antichitate, după distrugerea relatată în Biblie (Cartea lui Iosua), Jerichonul a mai fost reconstruit și dărâmat de două ori. Odată de către regele israelit Ahab (873 – 852 î. H.), contemporan al profetului Ilie, apoi de către mai celebrul Irod cel Mare (74 – 4 î. H.). Acesta din urmă a reconstruit orașul, ca reședință de iarnă a sa, dar nu pe telul vechi, ci alături, la vreo 2 kilometri spre nord-est. Jerichonul lui Irod era un oraș modern, după standardele epocii eleniste, cu palate, apeducte, hipodrom și teatru. Acesta era Jerichonul contemporan lui Iisus Christos, la care se face referire în Evanghelii.

Sigur, cucerirea Jerichonului de către triburile ebraice a avut cel puțin două mize. Una a fost jefuirea cetății de metalele prețioase pe care le poseda – și Jerichonul chiar era un oraș foarte bogat – metale care au mers la „visteria Domnului", deoarece îi erau necesare lui Iosua pentru echiparea armatei și pentru finanțarea campaniilor sale viitoare, dar aceasta nu explică distrugerea cetății cu atâta ferocitate, în întregul ei. Miza mai importantă era alta, aceeași în cazul tuturor orașelor vechi dărâmate până la temelii, era uciderea Spiritului Cetății. Este de presupus că vechii locuitori ai Jerichonului aveau o religie proprie, dar o religie politeistă, senzuală și idolatră, iar cuceritorii evrei monoteiști trebuiau feriți să nu se

➲

contamineze cu practicile acestei religii „păgâne". Scopul distrugerii complete a Cetății era de fapt distrugerea Spiritului „păgân" care a sălășluit aici, pentru a se permite slăvirea exclusivă a „adevăratului" Dumnezeu monoteist al evreilor. Și tot astfel s-a procedat și cu alte cetăți din zonă, cucerite de către triburile ebraice.

Între alte tel-uri celebre din Orient ar fi și Tel Megiddo, în ebraică „Har Megiddo" (Muntele Megiddo) denumire care, prin fuziune și corupere lingvistică, a dat în limba greacă cuvântul „Armaghedon", locul apocaliptic al luptei finale între Bine și Rău. Telul, amenajat azi ca muzeu, aflat pe teritoriul statului Israel (la aprox. 30 km. sud-est de Haifa), a fost de asemenea o cetate locuită fără întrerupere timp de peste șase mii de ani. Săpăturile arheologice au scos la iveală 26 de straturi de locuire, pe un tel înalt de aproximativ 30 de metri. Cetatea, ținând de civilizația ugarită, avea o importanță strategică cu totul aparte. Cine o deținea, putea controla vechiul drum de la Egipt – Ierusalim – Damasc – Babilon, dar și ieșirea civilizațiilor assiro-babiloniene la Marea Mediterană, pe cursul văii Izreel. De aceea, Har Megiddo a fost teatrul mai multor bătălii decisive de mare amploare, de la luptele faraonilor egipteni cu hicsoșii (sec. XV î. H.) și cucerirea cetății de către regele evreu Solomon (sec. X î. H.), până la primul război mondial.

Ierusalimul este deasemenea un oraș celebru și oraș sfânt pentru cele trei religii monoteiste, în ordine cronologică: iudaism, creștinism și islamism. În limba ebraică Ierușalaim înseamnă: „orașul sfânt al păcii", ca o ironie cruntă pentru îndelungata sa istorie zbuciumată și sângeroasă. Ierusalimul, un oraș vechi de cinci mii de ani, a fost atacat de 52 de ori, a fost cucerit și recucerit de 44 de ori, a fost asediat de 23 de ori și a fost distrus complet de 2 ori[8]. Dar, din punctul de vedere al Spiritului, putem spune că Ierusalimul a fost distrus de trei ori. Mai întâi, regele evreu David (sec. al XI-lea î. H.) a cucerit vechiul oraș canaanean Șalem, l-a dărâmat și l-a reconstruit sub denumirea de Ierușalaim și l-a transformat în capitală a sa, după care fiul și succesorul său, celebrul și înțeleptul rege Solomon, a ridicat aici Templul, a zidit un palat regal și a întărit zidurile cetății. Apoi, pe la începutul sec. VI î. H., regele babilonian Nabucodonosor al II-lea, a cucerit Ierusalimul, a dărâmat tot, Templul, palatul regal, zidurile cetății și a deportat populația în Babilon. După mai puțin de un secol, evreii reușesc să se întoarcă din captivitatea babiloniană și cu timpul reconstruiesc din nou totul, Templul, palate și ziduri de apărare. Ultima distrugere a Ierusalimlui a fost efectuată de către romani în anul 70 d. H., orașul fiind încă o dată dărâmat în totalitate. Telul Ierusalimului măsoară aproximativ 15 metri. Actualele ziduri ale Ierusalimului au fost reconstruite sub stăpânire turcească, în prima jumătate a secolului al XVI-lea.

Troia a fost de asemenea un oraș deosebit de vechi, situat pe coasta Asiei Mici. Celebrul război troian, în cursul căruia aheii asediază, cuceresc și distrug cetatea Troiei a avut loc spre sfârșitul sec. al XIII-lea î. H. și începutul sec. al XII-lea î. H., dar cercetările arheologice moderne au arătat că, până la războiul cu aheii, cetatea Troiei mai fusese cucerită, dărâmată și reconstruită de cel puțin șase ori. Spiritul său a fost ucis de tot atâtea ori, dar a renăscut de fiecare dată ca fiind altul, ca Spirit al unei alte cetăți. Războiul troian, ca și războaiele din vechea Palestină despre care se relatează în Biblie, a rămas celebru în istoria universală, deoarece a fost narat în opere literare nemuritoare, în epopeile homerice. Atunci Cartea a reușit să salveze câte ceva din Spiritul cetăților distruse ireversibil. În cazul războiului troian, nu se punea problema distrugerii Spiritului cetății de către greci, pentru că Troia făcea parte din aceeași civilizație și avea aceeași limbă și religie, ca și aheii din perioada arhaică. Dar, potrivit *Iliadei,* aheii nu s-au mărginit la cucerirea cetății și masacrarea tuturor locuitorilor din Troia, ci au procedat și la „profanarea templelor" (cum zice Homer), deci au păcătuit împotriva Spiritului în mod explicit, intenționat, din exces, inutil și contraproductiv, ceea ce atras mânia zeilor. Astfel că la întoarcerea acasă, după cum ne spune mitologia, mulți dintre cei care au scăpat cu viață din război și-au găsit sfârșitul pe marea bântuită de furtunile provocate de furia lui Poseidon.

Am luat ca exemple doar aceste câteva cazuri de cetăți mai vechi din Orient, pentru că acestea ilustrează mai clar înverșunarea de a distruge o cetate, cu scopul de a-i distruge Spiritul emanat de ea. Bineînțeles că faptele nu se rezumă doar la aceste cetăți cu o vechime considerabilă, iar pornirea barbară de a distruge cetăți și orașe în întregime cu acest scop nu se oprește la Antichitatea îndepărtată. Apariția pe scena istoriei, în proximitatea Europei, a unei noi religii – Islamul – mai tânără decât creștinismul, a ridicat cumva aceeași problemă: Spiritul marilor cetăți pre-islamice Ierusalimul și Roma, precum și al celor para-islamice, Bizanțul și Occidentul, trebuia distrus pentru a face loc pentru slăvirea exclusivă a lui Allah, noul Dumnezeu singurul „adevărat". Ierusalimul dărâmat de către romani a fost reconstruit ca loc sfânt musulman, la rivalitate cu cruciații occidentali, care au avut și ei o contribuție importantă la reconstrucția acestei cetăți ca loc sfânt creștin. Constantinopolul a fost cucerit de către turci la anul 1453, iar primul gest pe care l-au făcut cuceritorii, imediat, a fost să dea jos crucea de pe biserica Sfânta Sofia, să o înlocuiască cu semiluna, să acopere mozaicurile și să transforme biserica în moschee. Urmează, în viitorul relativ apropiat, islamizarea Europei, lucru facilitat și de faptul că, în istoria recentă, Europa însăși a făcut gestul sinucigaș de a se decreștina singură.

Ultimele porniri de distrugere fizică a cetăților, în scopul de a le distruge Spiritul, s-a înregistrat în contemporaneitatea imediată, la început de secol XXI. Pe data de 1 martie 2001, talibanii islamiști din Afganistan au distrus evident în mod intenționat, prin dinamitare, statuile colosale ale lui Buddha, înalte de 40 – 60 metri, săpate prin secolele V – VI d. H. în pereții stâncoși ai muntelui Bamian[9], la o altitudine de peste 2.500 metri. Și mai recent, Palmyra. Sub ocupația colonială britanică din secolele XVIII – XIX, ruinele Palmyrei au fost restaurate și li s-a dat o utilitate turistică, destinație păstrată și de statul sirian în secolul XX. Dar după destabilizarea Siriei de către SUA începând cu anul 2011, această destinație nu a mai putut fi păstrată, turismul nu a mai putut fi practicat, teritoriul pe care se afla și Palmyra a fost ocupat de către Statul Islamic, pentru ca în vara anului 2015 templele și amfiteatrele conservate aici să fie dinamitate de către jihadiști. Faptul că aceste monumente de arhitectură făceau parte din patrimoniul mondial UNESCO nu le-a spus nimic. Pentru ei erau simple vestigii amintind de o civilizație idolatră, aparținând necredincioșilor și atât. Istoria contemporană tinde să devină tot mai mult tărâmul slăvirii exclusive a lui Allah.

Note

1 Arnold Toynbee, *Orașele în mișcare,* trad. Leontina Moga, Ed. Politică, București, 1979, p. 79.

2 Idem, p. 207.

3 Idem, p. 213.

4 Nicolae Iuga, Șovinismul de mare putere, Ed. Grinta, Cluj Napoca, 2014, p. 32.

5 G. W. Fr. Hegel, *Prelegeri de filosofie a Istoriei,* Ed. Academiei, București, 1968, p. 29.

6 http://www.crestinortodox.ro/religie/ierihon-cel-vechi-oras-lume-67453.html

7 Gates, Charles, *"Near Eastern, Egyptian, and Aegean Cities", Ancient Cities: The Archaeology of Urban Life in the Ancient Near East and Egypt, Greece and Rome.* Routledge. 2003, p. 18

8 *Moment Magazine. Archived from on 3 June 2008,* According to Eric H. Cline's tally in Jerusalem Besieged.

9 https://en.wikipedia.org/wiki/Buddhas_of_Bamiyan (consultat decembrie 2015).

■

Rodica von Keyserling

Natură moartă cu trei pantofi vechi (2006), ulei pe tablă, 30 x 92 cm

Manifestele turbulențelor: O paralelă inedită și necesară între manifestele futurismului și dadaismului (II)

Iulian Cătălui

Influența futurismului asupra dadaismului

Fiind prima mișcare de avangardă a secolului XX, cel puțin cronologic vorbind, futurismul a influențat toate mișcările avangardiste ulterioare, atât în ideologia, filosofia și estetica lor, trecând prin pictură, sculptură, arhitectură și film, cât și în stilul de prezentare ale curentelor și manifestelor, ca mod de difuzare și impunere. Există probe „indiscutabile" despre influența exercitată de Filippo T. Marinetti și de futurism, atât prin manifestele și operele literare, cât și prin cele aparținând artelor figurative, asupra ideilor artistice ale lui Tristan Tzara.[1] Se știe că românul Tristan Tzara a avut contacte strânse cu futuriștii italieni, și înainte, dar și după lansarea la Zürich, în anul 1916, a Dadaismului.[2] Iar Marinetti îi răspundea lui Tzara la o scrisoare pe care i-o trimisese românul, în iulie 1915, cu o jumătate de an înaintea inaugurării Cabaretului Voltaire următoarele: *„Iată poezii futuriste printre cele mai avansate. Nu putem să vă dăm versuri libere dat fiind că versul liber nu mai are astăzi rațiune de a exista pentru noi. Eu vă trimit deci cuvinte în libertate, lirism absolut, eliberat de orice prozodie și sintaxă. Țin în mod absolut ca futurismul să fie reprezentat în interesanta voastră antologie lirică prin opere într-adevăr futuriste"*[3]. În fine, manifestele futuriste și manifestele românești, scrieri definitorii pentru istoria celor două mișcări, după cum spunea criticul și istoricul literar Elena David Drogoreanu, exprimă deopotrivă o „nouă sensibilitate esențial modernă, citadină, cosmopolită", asumată de o nouă poetică dinamică și iconoclastă.[4] De altfel, avangarda românească a găsit în futurism sugestii de ordin „tehnic", dar și un model de retorică revoltată, extremă și o „gestică protestatară vehementă"[5].

O primă influență am detectat-o la nivelul propagandei și publicității pe care și-o făceau futuriștii și, pe urmele lor, dadaiștii. Futurismul a fost un fel de propagandă pentru timpurile moderne și Marinetti era un adevărat geniu al publicității, anticipându-l și pe un teoretician canadian al mass-media, Marshall McLuhan (cu sloganul său-frază-cheie: „The medium is the message"), futuriștii reușind să-și răspândească mesajele lor în întreaga Europă, începând cu cel mai influent ziar european de atunci, *Le Figaro* și terminând cu publicația *Democrația* din Craiova, iată o sincronizare a culturii române cu cea occidentală, remarcabilă, unde primul text programatic al mișcării semnat de Marinetti a apărut în aceeași zi, pe 20 februarie 1909, cu cel original din ziarul franțuzesc. După lansarea primului manifest marinettian din 1909, au urmat, în succesiune rapidă, cca. 40 de manifeste, semnate de Marinetti sau în „coproducție" cu alții, „pentru a capta interesul, momentul și pentru a genera noi senzații", cel puțin până în 1914, F.T. Marinetti rămânând „răsfățatul presei"[6]. Poate că, cea mai mare inovație a Futurismului a fost „Serata Futuristă", o mixtură ingenioasă de musical, demonstrație politică și „happening"-uri, adepții mișcării utilizând teatrul pentru a răspândi Biblia Futurismului, pentru a distra, a provoca dușmanul și, dacă era posibil pentru a face tărăboi, zarvă; uneori, chiar reușeau.[7] De altfel, prin aceste serate provocatoare, turbulente, prin manifestările de scandal și palmele aplicate „gustului public", futurismul a anticipat dadaismul.[8]

Spiritul agresiv al acestor serate futuriste a ajuns la apogeu, la climax când, pe la sfârșitul anului 1912, Ardengo Soffici și Giovanni Papini, abandonând revista *La Voce* a lui Prezzolini s-au înhăitat cu futuriștii, dând viață revistei *Lacerba*.[9] În 1913, Papini și-a dat glas la Teatrul Costanzi din capitala Italiei al său *Discorso di Roma,* care a dezlănțuit un „scandal de parcă ar fi venit sfârșitul lumii": «Roma – spunea autorul cunoscutului roman *Un om sfârșit,* roman apreciat și de Mircea Eliade, în mijlocul zbieretelor, mugetelor, fluierăturilor și al încăierărilor din stal – este simbolul cel mare al acelui «paseism» istoric, literar și politic care a falsificat întotdeauna viața cea mai originală a Italiei. Datorită paseismului istoric îl avem la noi în casă pe acel Episcop al episcopilor care a adus atâta rău asupra Italiei... Datorită paseismului ne-am încăpățânat să fixăm capitala la Roma, în mijlocul unui deșert, departe de provinciile mai bogate și active, prea departe de celelalte capitale europene, cu o populație care din vanitate de amintiri și proastă guvernare popească nu avea nici o dorință să muncească, obișnuită cum era să trăiască din beneficiile ecleziastice, bacșișurile străinilor și ciorbele călugărilor... Cine-mi va dovedi că mint dacă vom spune că Roma a fost totdeauna, din punct de vedere spiritual, o întreținută?»[10] Manifestări turbulent-zgomotoase și radical-extremiste de genul celei de la Roma s-au repetat și în alte orașe italiene, rămânând de pomină, de exemplu, cele din Florența și Veneția în care insultele, sudalmele, ocările sau imprecațiile au atins „apogeul barochismului și al pitorescului"[11].

În ciuda acestor turbulențe multiple, totul era de basm și umor bun, dar și de mare distracție și chiar funcționau și basmul și divertismentul, futurismul fiind prima mișcare de avangardă care a atins o audiență de masă.[12] Mesajele lor erau, cel puțin pentru Italia, și poate nu numai pentru această meravilioasă țară, originale și eliberatoare, dar trebuie să recunoaștem că era și multă politică în ele și mult naționalism în stil italienesc, dus până la *extreme,* prima „serată futuristă", care s-a ținut la Trieste, reușind să ridice populația italiană a orașului, ce făcea parte atunci din vremelnicul Imperiu Austro-Ungar, împotriva conducerii austriece.[13]

Dadaismul respingea orice fel de artă, nu avea niciun fel de caracteristici bine definite, deși a împrumutat câteva „trucuri" de la două avangarde, cubismul și futurismul de dinainte de 1914, inclusiv ingenioasele colaje, sau alăturând bucăți de obiecte diferite, inclusiv picturi.[14] După Matei Călinescu, dadaismul a luat ființă sub influența a trei mari direcții ale avangardei: cubismul artistic și literar, *futurismul,* (s.m.) și expresionismul (în atmosfera căruia se formaseră numeroșii lui aderenți de origine germană, ca Hugo Ball, Richard Huelsenbeck și Hans Richter), stimulatoare fiind pentru dadaiști, în special stilul „sfidător sau direct insolent" al manifestelor futuriste.[15]

La fel ca și la futuriști, turbulențele, manifestările zgomotoase, revoltele antiburgheze și scandalul reprezentau „ideea de coeziune" a dadaiștilor lui Tzara. Manifestările sau seratele dadaiste încep odată cu sosirea lui Tristan Tzara la Paris, spre sfârșitul anului 1919, deci după Primul Război Mondial, câteva devenind antologice, memorabile, ca de pildă Festivalul Dada de la sala „Gaveau" ori cea din 1921 din sala „Sociétés Savantes", cunoscută sub numele de „Procesul lui Barrès"[16]. Totodată, dadaiștii, într-un alt acces/ exces de turbulență, nu ezită să insulte publicul sau să arunce cu proiectile asupra lui![17] Nu mai vorbim de alte gesturi provocatoare, extremiste și scabroase ale dadaiștilor, de pildă, la o expoziție din New York, artistul plastic Marcel Duchamp trimisese un... pisoar, iar în seara vernisajului, amicul său, A. Cravan, care trebuia să conferențieze despre pictură, s-a prezentat „beat criță", descheindu-se și la pantaloni în fața publicului evident indignat![18]

Instrumentul preferat de exprimare al dadaiștilor era, după cum spuneam, *scandalul,* turbulența, revolta, exact ca la futuriști, iar tonul lor era unul caustic, picant, impertinent, apodictic, și extremist atacând chiar și... futurismul, care dorea „să se suie într-un ascensor liric": „Futurismul a murit. De ce? De Dada..."! Și tot așa, până la afirmația teribilistă că și Fecioara Maria a fost dadaistă![19] Ca și futuriștii, dadaiștii se mișcau, se agitau, urlau, făceau scandal și provocau, pentru unii activismul Dada fiind, de pildă, un fel de acrobație zburătoare fără plasă, era un mod de a se simți vii, într-un continuu risc intelectual.[20] Și, la fel ca futuriștii, adepții dadaismului erau niște bufoni, niște circari, niște saltimbanci chapliniano-fellinieni. Din păcate, provocarea și scandalul refuzul înțelegerii, și deci al „codurilor culturale dominante", intelectualizarea în sfera vizualului sau intrarea acestuia în câmpul literar (iconizarea), folosirea conceptului acolo unde tradiția te face să aștepți „sensibilul", toate țineau, la futuriști și dadaiști, de o „metodologie" care căuta să acționeze mai degrabă asupra relațiilor decât asupra conținuturilor, acesta din urmă fiind și punctul slab al celor două mișcări avangardiste.[21]

O altă influență am detectat-o la nivelul filosofiei, sau mai bine zis, al ideologiei celor două curente, astfel, „noul elan vital", voința, sau teoria violenței din futurismul marinettian, împrumutate din filosofia lui Arthur Schopenhauer, cu viziunea „lumii ca voință și reprezentare" și mai ales din Friedrich Nietzsche, cu ale sale „voință de putere", „voluntarism", „mitul eternei reîntoarceri" și „Supraomul" (*„Iată – predică Zarathustra – eu vă învăț Supraomul: el este acel fulger, el este acea nebunie"*), Marinetti venind, în alt manifest "extremisturbulent" al său, „Tactilismul", cu accente turbulente, distructive și creatoare: *„Glorificarea geniului inovator ilogic și nebun"*[22], iar Tzara

➲

postulând: „*Curățenia individului se afirmă după starea de nebunie, de nebunie agresivă, deplină a unei lumi lăsate în mâinile bandiților care sfâșie și distrug veacurile*", deși „*Dada nu-i nebunie*"[23]. Pe lângă Schopenhauer și Nietzsche, futuriștii și dadaiștii s-au mai inspirat și din ideologia teoreticianului francez al sindicalismului revoluționr Georges Sorel cu „teoria violenței", precum și din pragmatismul americanului William James și a sa „voință de a crede", dar și din filosofia lui Henri Bergson, cu ale sale concepte de „intuiție", „durata pură", „timpul spațializat", „evoluția creatoare" sau de „ură a inteligenței", care apar și la Tristan Tzara și dadaism vizavi de persiflarea lui Isus Hristos, de negarea absolută a orice și a oricui de pe lumea aceasta, de abolirea memoriei, profeților și a viitorului, sau de viața omului, care este mai importantă decât arta și literatura.

Cu toate acestea, și la antipodul modestiei, Marinetti spunea că mult înaintea lui Bergson, de exemplu, două genii creatoare ca... Dante și Poe se întâlneau perfect cu „geniul" (s.m.) său, afirmându-și răspicat ura împotriva „inteligenței servile, infirme și solitare", și acordând toate drepturile imaginației intuitive și divinatorii.[24] Și tot dintre poeți și scriitori, Marinetti îi admira și îi considera drept precursori pe: Whitman (cu „energetismul" său), Zola, Mallarmé, Baudelaire, Maeterlinck, Lucini, apoi D'Annunzio și Morasso (cu „estetica vitezei", „omul vitezei" și cu „modernolatria și militarismul" lor) și chiar Papini, cu ideea „curajului de a fi nebuni"[25].

Revenind la Dada și Tzara, de altfel, în spiritul dadaismului triumfa principiul însuși al oricărei avangarde: negația.[26] Dadaismul de la Zürich a rămas, însă, închistat în colivia unei „violente negații intelectuale", iar protestul era împins, furios, ca și la futuriști, până la consecințele extreme, adică până la negarea absolută a rațiunii: „Apa diavolului plouă pe rațiunea mea", spunea Tzara.[27] Astfel, elanul negator al dadaismului era activ nu numai împotriva societății, ca la expresioniști, dar se situa, asemenea futuriștilor italieni, împotriva a tot ceea ce era legat de tradițiile și obiceiurile acestei societăți, chiar arta, un produs al oricărei societăți, fiind renegată în întregime.[28] Mișcarea Dada era, tot pe urmele futurismului, una antiartistică, antiliterară, antipoetică, deși manifestele celor două curente fuseseră semnate de niște poeți destul de valoroși, „voința ei de distrucție" având o țintă precisă, dar mijloacele fiind mai radicale, dada fiind împotriva frumuseții eterne, a veșniciei principiilor, împotriva legilor logicii, a imobilității gândului etc.[29]

Ca ideologie, futurismul provenea din anarhism, din socialismul literar, din viziunea lui Sorel, toate de inspirație franceză, așadar, futuriștii au fost socialiști la început, chiar anarhiști și nihiliști, anticapitaliști, anticlericali, după care s-au raliat incredibil fascismului mussolinian, considerat de turbulență sau extremă dreapta, dar având la bază tot idei *turbulente* (s.m.) de extrema stângă, spunem noi, dictatorul bombastic Benito Mussolini fiind un socialist la origini.[30] Dincolo de anarhism, „sorelism" și socialism, Marinetti va fi influențat, în continuare, de „decadentismul simbolist", persistând ca o „lepră", după cum sublinia sarcastic Mario De Micheli. De altfel, în primul manifest, „Fondarea și Manifestul Futurismului", avem de-a face, pornind de la un caz de... insomnie, cu un „exotism decadent de cea mai joasă speță", probabil d'annunzian, augmentat cu trimiteri de-a dreptul kantiene: „Vegheasem noaptea întreagă – prietenii mei și cu mine – sub lămpi de moschee cu cupole de alamă decupată, înstelate ca sufletele noastre (s.m.), iluminate ca și acestea de strălucirea închistată a unei inimi electrice"[31]. În plan religios, după cum am văzut, Marinetti destructurează înaintea lui Derrida elementele sau organismele lăuntrice ale credinței, desacralizează și blasfemiază în mod turbulent *pattern*-ul teologic iudeo-creștin, vulgarizând ritualul italo-catolic, urmărind un acut proces al „devaticanizării" Italiei și înfrângerea monarhiei italiene (Programul politic futurist va învinge Monarhia și Vaticanul, clericalismul, moralismul etc.)[32]

La rândul lor, dadaiștii erau și ei niște intelectuali de stânga, *turbulenți*, zgomotoși, revoltați, extremiști, atât la nivelul urii față de războiul mondial declanșat de „drăguții de burghezi", de capitaliștii hrăpăreți, de „burtărosime" etc, la nivelul detestării moralei iudeo-creștine și a religiei creștine. Dadaiștii se războiau și ei cu mentalitățile mic-burgheze, academice, retrograde, retardatare, iar „urmașii lui Dada" s-au alăturat, din păcate, în Germania post-Primul Război Mondial, revoluției comuniste spartachiste, de extremă stânga, participând nesăbuit chiar și la luptele de stradă.[33]

Totuși, cele două mișcări *turbulent*-culturale și ideologice se despărțeau, atât în privința participării la un război mondial, al militarismului, cât și în domeniul naționalismului, care apar clar încă din primul Manifest marinettian: „Noi vrem să glorificăm războiul – unica igienă a lumii – militarismul, patriotismul, gestul distrugător al anarhiștilor..."[34] Drept urmare și cam inconștient și naiv, F.T. Marinetti a plecat cu futuriștii săi la război, Primul Război Mondial, care avea să devină pentru ei, o trezire cruntă la realitate, o catastrofă, câțeva corifei ai mișcării intrând în eternitate, după o glorie efemeră: Boccioni cade de pe un cal și moare iar, la rândul lor, sucombă și un Sant'Elia, un Serra, un Slataper sau Stuparich, apoi, după Marele Război, Marinetti derapează către fascismul tiranului ex-socialist Mussolini zis și „Il Duce"/ Ducele sau „Bucele", cum îl persifla prozatorul italian Carlo Emilio Gadda![35] De asemenea, există o diferență fundamentală între cele două mișcări, revolta dadaistă fiind mult mai radicală, mai extrem-turbulentă exercitată „la modul absolut și în practică prin ignorarea completă a tot ce fusese făcut până atunci"[36]. Dadaiștii lui Tzara neagă orice altă mișcare sau curent artistic de până la ei. Este semnificativ însă faptul că, rupând toate punțile ce-i uneau cu „experiența artistică istorică", dadaiștii au rupt-o și cu cei care au avut ambiții similare, dar nu au mers, ca ei, până la *extremele* (s.m.) consecințe.[37] Și nu în ultimul rând, futurismul era o mișcare politică, iar dadaismul o stare de spirit, după cum spunea Sașa Pană.[38]

Revenind la influențe, am mai observat și ruptura radicală față de trecut și mai ales față de tradiții, dusă până la *extreme,* ruptură numită de F.T. Marinetti „eterna și inutila admirație față de trecut". Aceasta va fi fost reafirmată, reconfirmată, am putea spune, în textul lui T. Tzara, potrivit căruia : „Numai contrastul ne leagă de trecut".

La nivel de sintaxă, futurismul marșa pe distrugerea acesteia în mod „brutal", pe disprețul „finețurilor și nuanțelor limbajului", pe „dispunerea substantivelor la întâmplare, așa cum se nasc" și își va fi bătut joc de punctuație și de „adjectivație". În „Manifestul tehnic al literaturii futuriste", lui Marinetti, în timp ce zbura la vreo 200 de metri deasupra „puternicelor coșuri de fabrici din Milano", i-ar fi șoptit elicea (sic!) că: „Trebuie distrusă sintaxa așezând substantivele la întâmplare, cum apar", iar verbul trebuie folosit la infinitiv, „ca să se adapteze elastic substantivului și ca să nu se supună *eului* scriitorului care observă și imaginează"[39] Apoi, i-a mai „recomandat" elicea lui Marinetti, mai trebuie abolite: adjectivul,

Rodica von Keyserling

Pigmenți în sticle (1989), ulei pe tablă, 42 x 48 cm

pentru ca substantivul, autonom, „să-și păstreze culoarea esențială", adverbul, „veche agrafă care ține cuvintele legate unul de celălalt" și, în fine, „orice substantiv trebuie să aibă dublul lui, adică substantivul trebuie să fie urmat, fără conjuncție, de substantivul de care e legat prin analogie"[40]. Și, foarte important, în opinia futuriștilor, ar trebui „să se abolească și punctuația", iar „adjectivele, adverbele și conjuncțiile fiind suprimate, punctuația e firește anulată, din continuitatea unui stil *viu* care se autocreează, fără opririle absurde ale virgulelor și punctelor"[41]

În manifestele dada, se recomandă aceleași rețete pentru „a face un poem". Astfel, în cel de-al șaptelea manifest dadaist, „dada manifest despre dragostea slabă și dragostea amară" din 1920, Tzara venea cu ideea luării dintr-un ziar a unui articol de lungimea unui poem, decuparea articolului și a fiecărui cuvânt care alcătuia acel articol, cu ajutorul unor foarfeci și punerea lor într-un sac.[42] După scuturarea sacului, Tzara recomanda scoaterea fiecarei tăieturi, una după alta, copierea cu conștiinciozitate în ordinea în care au ieșit din sac, iar poemul trebuia, în final, să semene cu cel care dorea să se apuce de scris poezii![43]

Concluzii

În concluzie, futurismul a fost determinant ca elan polemic născut dintr-o dorință *extremă* de reînnoire a artei, prin aruncarea peste bord a tuturor „anchilozelor pășuniste", bariere în calea oricărei evoluții.[44] Din punct de vedere al creației, futurismul a realizat niște opere capabile să traducă elocvent un efort de integrare a artei într-o lume într-adevăr schimbată, o lume a secolului tututor metamorfozelor și turbulențelor, am adăuga noi, a „mobilității nemaiîntâlnite" a spiritului uman.[45] Din păcate, futurismul a mers pe calea extremistă și turbulentă a fascismului mussolinian, una naționalistă de extremă dreapta, care a compromis-o.

La rândul său, Dadaismul a rămas o mișcare paradoxală: în timp ce chema neîncetat și *extremisturbulent* la distrugere, a creat foarte multe reviste, tablouri, culegeri care au influențat într-o manieră chiar durabilă arta nouă. Ei trebuie să i se atribuie paternitatea colajelor, a fotomontajelor, a automatismelor, pe scurt, sursele artei abstracte; datorită demolării vechilor structuri, întreprinsă în mod sistematic, a deschis ușa suprarealismului și a eliberat arta de „sclavia opiniei"[46]. Și dadaismul a ales o cale extremă, de extremă stânga, deși dezavua orice fel de utopie.

De asemenea, avangardele și-au onorat „funcția prospectivă" (Adrian Marino), de deschidere de drumuri, de încercare a terenului necunoscut, în linia general-modernistă a sensibilității față de „ritmul vremii" și „pulsul epocii"[47]. Atenți la prezent, futuriștii și dadaiștii (și nu numai ei) au acționat în numele lui „il futuro" (deși un Tzara spunea că „Dada este împotriva viitorului"!), negând *extremisturbulent* vechiul sau vetustul, modelul și exemplul, afirmând noul („îmi place o operă veche pentru noutatea ei", scria Tzara) ca expresie a spontaneității creatoare și a absolutei libertăți a spiritului, iar gramaticii și logicii constrângătoare („Logica este întotdeauna falsă", mai spunea Tzara) le-au opus „cuvintele în libertate" futuriste și „hazardul" dadaist.[48]

Neopunând o formă unei alte forme, așa cum au făcut artiștii din antichitate și până în prezent, ci oricărei forme rigide „ne-forma a ceea ce este doar în căutarea formei", pretinzând mereu că o descoperă numai prin „preterițiune sau prin ironie", artiștii celor două avangarde au atins un triplu obiectiv.[49] Mai întâi au denunțat în mod turbulent academismele înțepenite prin tradiție și „încremenite în proiecte" și instituțiile care le serveau drept garanție (*noi vrem să distrugem muzeele, bibliotecile, academiile de orice tip...*, sau *Futurismul a dat lumii ura față de Muzeu, de Academii...*) [50]. În al doilea rând, futuriștii, dadaiștii și alți avangardiști descalificau munca, „travaliul" omologilor lor cumințI și nu turbulent-extremiști ca ei, deținători ai cunoștințelor profesionale tradiționale, azvârlind noul drept hrană unei societăți în derivă pentru care acest mit era tocmai motorul atât simbolic cât și economic.[51] În sfârșit, „suprem beneficiu" pentru acești dărâmători de muzee, biblioteci și academii, ei reconstruiau o istorie a artei în care își rezervau un loc pentru veacurile ce aveau să vină, mai mult sau mai puțin *turbulente*, chiar dacă celebritatea lor avea să fie efemeră.[52]

Rodica von Keyserling — *Descoperiri din Sahara* (1987), ulei pe placaj, 40 x 50 cm

Note

1 Grigore Arbore, *cp. cit.*, p. 144.
2 Filippo Tommaso Marinetti, *cp. cit.*, p. 9.
3 Grigore Arbore, *cp. cit.*, p. 144.
4 Filippo Tommaso Marinetti, *cp. cit.*, p. 12.
5 *Ibidem*, p. 12.
6 Martin Clark, *Modern Italy, 1871 to the Present*, London, Longman Group, 3-rd edition, 2008, p. 209.
7 Martin Clark, *cp. cit.*, p. 209.
8 Mario De Micheli, *cp. cit.*, p. 214.
9 *Ibidem*, p. 214.
10 *Ibidem*, p. 214.
11 *Ibidem*, p. 214.
12 Martin Clark, *cp. cit.*, p. 209.
13 *Ibidem*, p. 209.
14 Eric Hobsbawm, *Secolul extremelor*, București, Ed. Lider, 1994, p. 215.
15 Matei Călinescu, *cp. cit.*, p. 152.
16 Mario De Micheli, *cp. cit.*, p. 156.
17 Frédéric Laupies, *op. cit.*, p. 198.
18 Mario De Micheli, *cp. cit.*, p. 148.
19 *Ibidem*, p. 156.
20 *Ibidem*, p. 156.
21 Jacques Leenhardt, *cp. cit.*, p. 193.
22 Filippo Tommaso Marinetti, *cp. cit.*, p. 176.
23 Tristan Tzara, Șapte manifeste DADA. Lampisterii. Omul aproximativ, București, Ed. Univers, 1996, pp. 8 și 21-22.
24 Filippo Tommaso Marinetti, *cp. cit.*, p. 106.
25 *Ibidem*, p. 17.???
26 Matei Călinescu, *cp. cit.*, p. 151.
27 Mario De Micheli, *cp. cit.*, p. 143.
28 *Ibidem*, pp. 143-144.
29 *Ibidem*, p. 144.
30 *Ibidem*, p. 213.
31 Filippo Tommaso Marinetti, *cp. cit.*, p. 73.
32 Filippo Tommaso Marinetti, *cp. cit.*, p. 131.
33 Mario De Micheli, *cp. cit.*, p. 143.
34 Filippo Tommaso Marinetti, *cp. cit.*, p. 75.
35 Mario De Micheli, *cp. cit.*, p. 217.
36 Grigore Arbore, *cp. cit.*, p. 144.
37 *Ibidem*, p. 145.
38 Tristan Tzara, *Primele poezii* și *Insurecția de la Zürich prezentată de Sașa Pană*, București, Ed. Cartea Românească, 1971, p. 118.
39 Filippo Tommaso Marinetti, *cp. cit.*, p. 100.
40 *Ibidem*, p. 100.
41 *Ibidem*, p. 101.
42 Tristan Tzara, Șapte manifeste DADA. Lampisterii. Omul aproximativ, București, Ed. Univers, 1996, p. 42.
43 Tristan Tzara, *cp. cit.*, pp. 42-43.
44 Grigore Arbore, *cp. cit.*, p. 147.
45 *Ibidem*, p. 147.
46 Frédéric Laupies, *cp. cit.*, p. 198.
47 Ion Pop, *cp. cit.*, p. 7.
48 Ion Pop, *cp. cit.*, p. 7 și Tristan Tzara, *cp. cit.*, p. 20 și 48.
49 Jacques Leenhardt, *cp. cit.*, p. 193.
50 Jacques Leenhardt, *cp. cit.*, p. 193 și Filippo Tommaso Marinetti, *cp. cit.*, pp. 75 și 176.
51 Jacques Leenhardt, *cp. cit.*, p. 193.
52 *Ibidem*, p. 193.

■

Limitări de libertate și urgențe juridice

Andrei Marga

Cultura în care trăim se revendică din principii ce au părut, mult timp, de neatins. Bunăoară, omul a fost creat de Dumnezeu după chipul și asemănarea sa. Omul stă cel mai sus în ordinea vieții curente pentru om. Urmărirea fericirii de către individ este dreptul său fundamental. Libertatea individuală este sfântă. Democrație este numai acolo unde cetățenii aleg conform conștiinței și voinței lor.

Astăzi aceste principii sunt sub asalt. Unii oameni se poartă atât de brutal încât este clar că nu au nimic sfânt. Destui pun egoismul în fața a orice. Comunitățile umane le percep ca turme, nu ca organizări de ființe individualizate, conștiente de valoarea lor. Libertatea individului se încalcă. Democrația este desfigurată chiar de inși pe care i-a făcut demnitari.

Dar dincolo de neajunsurile din lume, ne asumăm mereu că în orice situație de viață ceea ce stabilesc cetățenii maturi și liberi prin comunicarea lor este soluția la dispoziție. La fiece pas lumea are lipsuri, dar acordul rațional al oamenilor poate pune lucrurile pe direcție.

Numai că astăzi tocmai împotriva acestei viziuni se adună forțe. Acțiunea lor atinge democrația ca instituție și, mai adânc, chiar individul care este chemat să o însuflețească. Ofensiva vine din direcții multiple.

Cel mai direct această ofensivă *vine din societate* – dinspre inși, grupări, mișcări care cred că este ora lor și desfigurează acordul democratic pentru profituri meschine. Ca urmare, hoții, autoritarisme, dictaturi mascate apar chiar și sub afișul democrației. De altfel, și democrația se poate distruge pe sine.

După părerea mea, sunt două surse de autodistrugere în democrațiile de azi. Ele țin de mecanismele lor de funcționare, care au fost deja pervertite.

Este vorba de mecanismul desemnărilor unipersonale de personal de decizie (cum am explicat pe larg, în A.Marga, *Statul actual*, Meteor Press, București, 2020). Acest mecanism a fost creat pentru a face eficientă democrația, atunci când s-a preferat răspunderii difuze a multora răspunderea precisă a unei persoane căreia i s-a încredințat un mandat. Numai că, fapt istoric, odată cu desemnările unipersonale a dispărut răspunderea și a fost subminată decizia în interes public. Mai nou dispare însăși democrația.

Este vorba apoi de mecanismul majorității. Nu doar „dictatura majorității", de care se temea deja Thomas Jefferson, generează neajunsuri, ci și mentalitățile nedemocratice ce au ajuns la decizii în democrații. Primitivismul datorat inculturii („m-ați ales în funcție, deci eu decid!") a ajuns atât de departe încât nu se mai știe că, oricare ar fi raportul de forțe, în democrație dezbaterea publică și argumentul mai bun trebuie să prevaleze. Cum se spune la noi, cam vulgar, dar frust, „ciocul mic", „patru ani stați în opoziție și apoi vedem", ca și cum adevărul și înțelepciunea depind de voturi! Înțelese rudimentar, democrațiile nu mai pot lua decizii adecvate, ci stau la remorca coteriilor.

Dar atacul la adresa democrației vine acum și *dinspre potențialul științ,fico-tehnic actual*. Acesta conține posibilități incontestabile de ameliorare a condiției multor oameni – asigurându-le însănătoșirea după boli.

Dar acest potențial conține și capacități de limitare a libertăților și de subminare a ființei umane înainte ca aceasta să fie cetățeanul care reflectează și-și spune părerea în democrație! Am în vedere aici: capacitatea de a crea ființe umane în laborator sau în condiții apropiate; capacitatea de a observa ființa umană în cele mai intime momente ale vieții ei și de a o controla; capacitatea de a citi ce se petrece în creierul altuia și de a-l subordona.

Aceste trei capacități sunt astăzi nu potențiale, ci efective, utilizabile. Să detaliem.

Ca urmare a aplicării informaticii în medicină, eforturile de descifrare a codului genetic s-au unit cu *epigenetica* (studiul schimbărilor celulare și fenotipice ca urmare a schimbărilor de mediu sau a normalei dezvoltări). Tehnicile „configurării genelor" au devenit cheie în terapii (Johannes Huber, *Länger leben. Medizinische Perspektiven und ihre Bedeutung für Gesellschaft*, 2004) și în prelungirea vieții. Nu se poate depăși orice limită a vieții, dar se poate lungi viața multor oameni.

La prelungirea vieții se lucrează și cu *vaccinuri cu viruși antivirali* bazate pe mARN (acid ribonucleic ce intermediază sinteza de proteine în celule) și ADN (acid deoxyribonucleic ce poartă în celulă informația ereditară). În multe țări s-a și lansat în urmă cu peste un deceniu vaccinarea cu viruși (infecții ce se multiplică în celulele organismului) care ar putea fi efectivi în lupta cu cancerul, cu HIV și cu alte boli ce par fără leac.

Rodica von Keyserling *Trunchi de copac* (1986)
ulei pe pânză, 85 x 50 cm

Azi se consideră că asemenea vaccinare vindecă, chiar mărește durata vieții multor oameni. Dispunem, însă, de cunoașterea efectelor secundare? Nu ar fi cazul informării fiecărui om asupra acestora?

Odată cu *separarea părților componente ale genomului* și recombinarea lor artificială, cu apariția diagnosticului prenatal și, din 1978, a fecundării artificiale, a maternității de „împrumut" și a donării „anonime" de spermatozoizi și, mai ales, odată cu apariția „diagnosticului preimplantării" (ce stabilește dacă sunt boli ereditare, genetice sau leziuni cromozomiale) și a noi posibilități de intervenții în scopuri terapeutice suntem, ca umanitate, puși într-o situație nouă. Întrebarea cuprinzătoare este: cine dispune de corpul unui om?

Să recunoaștem că, în fapt, persoana poate fi responsabilă de actele sale în societate numai dacă dispune de corpul său. Situația este astfel încât se poate imagina o persoană rezultată din intervenții genetice, dar care își declină răspunderea pentru fapte. Fiind nemulțumită, îi și dă în judecată pe cei care au produs-o în laboratoare sau în afara lor. Cine este judecătorul? Care este legea? Cine poate fi avocat?

Sunt, desigur, extraordinare efecte pozitive ale aplicării biotehnologiilor recente în prevenirea riscurilor de transmitere ereditară de boli și în terapii. Însă, așa cum Habermas a observat, cercetarea biogenetică a intrat în asociere cu interesele de valorificare ale investitorilor, sub presiunea la succes a guvernelor naționale, în condițiile în care nu este stabilită juridic răspunderea celor care decid intervenția genetică. Unii sunt răspunzători, fiind în joc apropiații lor, dar ce se întâmplă cu alții care interferează? „Fenomenul neliniștitor este dispariția granței dintre natura, care *suntem* noi, și înzestrarea organică, pe care ne-o *dăm*." Or „nici o persoană nu ar trebui să-și permită să dispună de altă persoană și să-i controleze posibilitățile de acțiune.... Această condiție este încălcată atunci când cineva decide asupra programului genetic al altcuiva. Și clona se întâlnește în procesele de înțelegere de sine ca persoană determinată; în spatele acestei construcții de structură și proprietăți stă intenția unei persoane străine" (*Die Zukunft der menschlichen Natur. Auf dem Weg zu einer liberalen Eugenik?*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2002). Soluția la această problemă nu are cum să vină din biologie, nici din liberalismul de astăzi. Soluția constă dintr-o legislație care să prevină intervenții ilegitime în corpul altuia.

O altă direcție a atacului vine dinspre digitalizare. Nu altcineva decât lideri ai Google ne spun că digitalizarea a profilat „lumea a doua", în ierahii ce ne vin de la Platon, în care oamenii accesează informații și pregătesc acțiuni (Eric Schmidt și Jared Cohen,*The New Digital Age. Reshaping the Future cf People, Nations and Business,* John Murray, London, 2014). Ceea ce se petrece astăzi în „lumea a doua" este dual.

Este clar că, grație informării lărgite, configurarea vieții fiecăruia este într-un fel la dispoziția acestuia. Dar primejdii rămân, căci *utilizatorii Internetului își pot da multiple identități*, profitând de șansele de a-și stabili în voie adrese electronice diferite. S-a și format deja „populația ascunsă (*the hidden people*)" – care, în anonimatul Internetului, distribuie ceea ce vrea. Neputându-se ataca idei, se atacă persoane. S-a format deja „piața neagră (*the black market*)" a știrilor, care distribuie alegații ce vizează „distrugerea virtuală a onoarei (*the virtual honour killing*)" persoanelor

sau aruncă pe piață informații secrete pentru a incrimina politici.

Ce este de făcut? Cei doi responsabili ai Google se distanțează de abordarea potrivit căreia spațiul virtual trebuie să rămână fără interferențe dinspre o autoritate. Abordarea liberală a domeniului virtual o consideră un „model periculos (*a dangerous model*)" (p. 40). Există, desigur, soluții tehnice la îndemână, cum ar fi, de pildă, limitarea suporturilor cu riscuri, care vor reduce masiv derapajele amintite. Soluțiile tehnice au nevoie, însă, de legislație. Guvernele ar putea adopta măsuri care „să cultive profilul oficial al identității persoanelor și să convertească în irelevanță ceea ce este prezentat anonim" (p. 33), după cum pot reglementa informațiile clasificate, încât să se evite scurgeri nedorite.

Astăzi mediile de socializare (Facebook, Twitter, Instagram, etc.) au atins o acoperire uimitoare, de peste două miliarde de utilizatori, care asigură o valoare pe bursă, ca platforme de reclamă, de 440 miliarde de USD. La acestea se adaugă venituri ascunse (*hidden revenues*) considerabile, cu asigurarea, atrăgătoare din capul locului, a gratuității conținutului pentru utilizator. O autoare (Yvonne Hofstetter, *Das Ende der Demokratie*, Penguin, München, 2018) a arătat că gratuitatea serviciilor este compensată de preluarea datelor personale, care permite unor companii să le folosească. Teza generală trasă de Yvonne Hofstetter este fără echivoc: „odată cu mediile sociale ale secolului al 21-lea are loc o transformare fundamentală a comunicării noastre. Ca întemeiere ultimă a comunicării noastre *online* convine de acum excitarea, artificialitatea virală, hype-ul Internetului. Pentru și mai multă stimulare oricе mijloc este justificat: inducerea în eroare prin știri false, relevanța socială prin introducerea de *social bots*" (în Jakob Augstein, Hrsg., *Reclaim Autonomy. Selbstermächtigung in der digitalen Weltordnung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2017, p.34). Nu mai este clar când este adevăr, minciună, omisiune sau exagerare. Se postează pur și simplu, oricât de departe este ceea ce se postează de realitate.

Dar afectarea autonomiei persoanei digitalizarea o aduce și pe alt canal: *cel al telefoanelor smart*, care au și devenit parte a vieții curente a tot mai multor oameni. În definitiv aceste instrumente asigură acces rapid, nelimitat la informație. Numai că odată cu informația vin conținuturi, feluri de abordare și chiar algoritmi ce nu lasă nemodificat comportamentul utilizatorului. Pe lângă faptul că datele ultilizatorului, inclusiv aspectul facial și alte coordonate, pot fi folosite de cineva. Comportamentele pe ansamblul lor stau astfel sub impactul unei strategii centrale. Cine stabilește și controlează acea strategie?

O altă subminare a autonomiei persoanei a demarat recent din *neurotehnologie*. Aceasta a și devenit un capitol vast de căutări și reflecții.

Este de salutat din capul locului faptul că, în neurologie, se lucrează cu forțe mari în vederea controlării unor boli ca Alzheimer, schizofrenia, epilepsia, Parkinson, autism, traume, depresii, anxietate pe calea stabilirii felului în care lucrează creierul și circuitele sale. Abordările sunt fără precedent, căci unesc „tehnologiile neuronale (neurotechnologies)" cu „inteligența artificială". Se plecă de la asumpția că oamenii sunt o „specie mentală (mental specie)" nu numai înzestrată cu minte, dar a cărei minte funcționează activând circuitele creierelor. Iar prin „neurotehnologie" se înțelege „ansamblul de metode și instrumente ce permit o conexiune directă între instrumentele tehnice și sistemul nervos".

Neurologia înaintează vertiginos – mai ales în SUA, China, Japonia, Israel, Canada, Australia, care au inițiativa în acest moment. S-a modificat, de pildă, optica de abordare, spre a identifica o conexiune nervoasă ce poate fi pusă în lucru printr-un „instrument electronic (electronic device)". Cheia este găsirea acelei „interfețe" dintre „instrument" și „creier (brain)" care permite modificarea funcționării creierului printr-o acțiune externă – spre exemplu, a unui computer. Ca fapt cert, oameni cu dizabilități senzoriale sau motoare au fost deja ajutați prin stimuli electronici, care au acționat asupra sistemului lor nervos, și au putut să ajungă la percepții naturale și să se miște.

În unele situații „stimulul electronic" poate încuraja sau inhiba secrețiile de hormoni sau enzime. Azi se aplică deja nano-electrozi pentru a acționa asupra țesuturilor creierului (brain tissues). Medicina este deja intrată pe ruta acestor tehnologii. De pildă, cu „implanturi cohleare (cochelar implants)", se tratează deja epilepsia, scleroza multiplă, răni ale măduvei spinării, bolile Huntington și Parkinson. Un astfel de implant constă din introducerea de electrozi încât să afecteze nervul auditiv și să producă o regenerare a nervului vestibular printr-o afectare care merge până la DNA. Maladia Parkinson este tratată cu amplasarea de electrozi pentru a stimula măduva spinării.

Se fac astăzi tratamente și cu stimularea electrică a micronucleelor din creier, încât se înlătură dezordinele (desorders) din profunzimea creierului. Se aplică deja artroze (arthoses) și proteze (prostheses) pe baza comunicării între creier și instrumentele electronice (devices electronice) pentru a trata Parkinson, surzenia, orbirea.

Rezultatele neurotehnologiilor trec, însă, azi dincolo de combaterea de maladii – ceea ce este de primă importanță. În definitiv, pe glob un miliard de persoane au disabilități. Rezultatele permit înțelegerea funcționării „creierului (brain)" și chiar a „minții (mind)". Pași deja realizați de neurotehnologii sunt impresionanți în orice privință.

Cel mai nou se folosesc cunoștințele despre circuitele din creier pentru a lectura informația din creier și pentru a mări performanța creierului prin protezări: conectări la net sau prin devices și screens cum sunt smart phones și google glasses. S-au identificat algoritmi care măresc enorm posibilitățile funcționării creierelor. Ei sunt fructificați de companii de producere de tehnologie, care au luat deja conducerea în multe economii.

Se lucrează la „crearea de instrumente (devices) care permit transferul gândurilor pe un ecran sau pe un mecanism vocal". S-a reușit, cu electrozi, ca pe baza înregistrărilor creierului să se reconstituie gânduri și vorbirea. Se promite că în curând reconstituirea se va reuși fără tehnici invasive. În orice caz, se vorbește deja de „citirea gândurilor (mind reading)" - un fel de decodare a sistemului nervos al unui om, care-i declanșează comportamentul. În concret, s-au stabilit corelații între stimuli vizuali și reacții comportamentale și se speră ca înregistrările activității neurale să permită captarea pe scară mai mare a ideilor, incluzând minciunile, a vorbirii și viselor. La limită, se aspiră la crearea unui „decodor" care face posibilă anticiparea comportamentului unui alt om.

Rămânând realiști, se știa că în medicină se recurge demult la acționarea de circuite neurale pentru a modifica comportamentul pacienților, încât aceștia să revină la ei înșiși. Perspectiva ce se conturează este, însă, diferită.

Rodica von Keyserling *Autoportret* (1984)
ulei pe lemn, 50 x 30 cm

Este vorba de *modificarea persoanei*. Deocamdată în discuție sunt sub două aspecte.

Primul este sinele (self), de care este legată trăirea identității personale. Aceasta a fost totdeauna legată de un corp delimitat și controlat de individ. Din momentul în care trăirile lui – de la reacții, trecând prin gânduri și aspirații – sunt preluate de cineva din afara lui, sinele nu mai este același. Identitatea lui este atinsă, deorece caracterul privat al trăirilor dispare.

Al doilea aspect este că responsabilitatea se diluează, iar calitatea de actant pe harta realității a individului scade. O întreagă cultură axată pe individualitatea oamenilor, libertățile și răspunderile lor, este pusă sub semnul întrebării. Comunitățile ca organizări de individualități conștiente, care-și decid soarta, vor fi tot mai puține.

Faptele acestea științifico-tehnologice uimitoare țin de acum și de uriașa *investiție în cercetare*. Destul să menționăm că SUA operează acum în 500 de laboratoare, înăuntru și în afară, iar în decada în curs investește șase miliarde de dolari (*The Brain Research through Advancing Innovative Beurotechnologies Brain Initiative*, 2013). China operează cu 1200 de cercetători și tehnicieni (*Chinese Institute for Brain Research*, 2016), Uniunea Europeană a alocat 1,3 miliarde dolari pe zece ani (*Human Brain Project*, 2013). Rezultatele se văd. Acum peste 16% din publicațiile științifice pe glob sunt consacrate „creierului (brain)". Efectul practic în terapii este tot mai amplu, căci ipoteza originii nervoase a multor maladii se confirmă pe scară mare.

Neurotehnologia inaugurează *o epocă nouă a istoriei umane*. Este epoca în care se poate descifra ceea ce este în creierul persoanelor și în care apare alt pericol de manipulare a minților. Individul nu mai rămâne neapărat în seama conștiinței și voinței lui. Neurotehnologia poate afecta, cum spune Rafael Yuste, de la Columbia University (în *Adresa* sa la o reuniune la Doha, din 2019), cinci arii ale vieții noastre: 1. Identitatea personală

➲

– care este este dizolvată de multitudinea de „instrumente (devices)" și „interfețe" la care se recurge; 2.„voința liberă (free will)" este slăbită de mulțimea algoritmilor și informației la care persoana recurge pentru a decide; 3. „Experiența mentală privată (mental privacy)" este atinsă de cunoașterea de către cineva din afară a datelor creierului, din momentul ce se pot descifra până și laturi ale subconștientului; 4. unele grupuri din societate pot să-și crească „abilitatea mentală și fizică" în detrimentul altora și să ducă la injustiție în societate; 5. Se pot implanta tendințe de comportament noi în creierul multora, încât se ruinează egalitatea din societate.

Așa cum atestă cei care speculează copios tehnologiile neuronale, se poate înainta teoretic spre *„supraomul (the surhuman)"* imaginat de literatura de ficțiune inspirată de știință (care nu trebuie confundată cu ceea ce a spus Nietzsche despre „Übermensch", care s-a folosit de alte resurse!). Este vorba de omul rezultat din administrarea de vaccinuri cu efecte virale, care consolidează organismul și-l pregătește pentru viață mai lungă, și din administrarea de impulsuri electromagnetice, care-l fac mental mult mai performant.

Se schimbă educația – se spune cu elan. Din moment ce se poate acționa asupra creierului în mod direct, efortul de învățare, training și reflecție este pus în paranteză. El este dispensabil. Mai ales că se poate trece la un limbaj universal, care face supreflue traducerile dintre diferitele limbi.

Așa stând lucrurile, nu se pot atinge în același timp utilizarea terapeutică și, în general, benefică, a neurotehnologiilor și prevenirea riscurilor de folosire arbitrară, în favoarea unor grupuri fără inițiative. Nu ajung inițiativele etice, chiar dacă ar fi important să se adopte de către comunitățile profesionale implicate a unor coduri de etică, de genul Belmont Report, al medicilor. Este nevoie de schimbări în legislație. Pe bună dreptate Columbia University propune includerea a cinci drepturi – dreptul la identitate personală, la libertate de decizie, la privacy mentală, la acces egal la augmentarea mentală și la protecția în fața tendințelor algoritmice. Cum știm bine, *Declarațiile* internaționale ale drepturilor omului și constituțiile democratice stau pe premisa că identitatea, libertatea de voință, egalitatea, justiția sunt realizate. Or acestea sunt puse în cauză. Este necesară, cum spun deja mulți, o declarație universală a neurodrepturilor.

Este nevoie însă de reglementări legislative și în celelalte câmpuri. În fapt, individul conștient și responsabil de acțiunile sale este subminat din mai multe direcții. Regulile eticii sunt binevenite oricând, dar este nevoie de legislație.

Aici am ajuns azi. Sunt chestiuni peste care nu se poate trece dacă vrem indivizi care decid conștient, liberi de condiționări și democrație la propriu. Opinia mea este că și ele, alături de desemnările unipersonale și funcționarea majorităților, cer reglementări juridice noi – dacă este ca libertatea genuină a persoanelor să fie protejată. Trebuie reglementat cum se fac intervențiile genetice și cine răspunde de ele, cine răspunde de încălcarea demnității persoanelor în lumea virtuală, cine răspunde de manipularea datelor personale, cine răspunde de intervenția neurotehnologică.

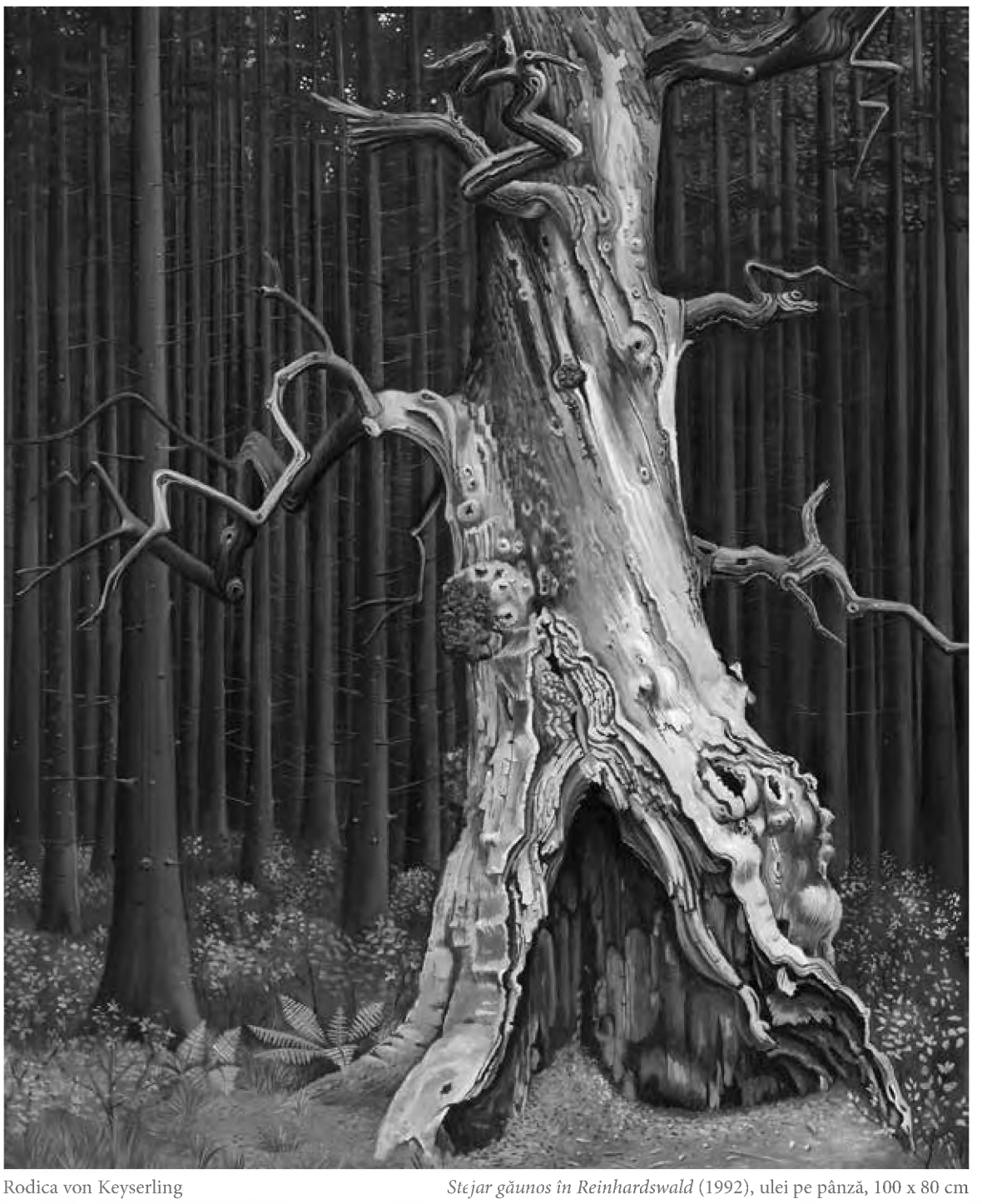
Unii sunt foarte optimiști. Ei consideră că vaccinarea cu virusuri are un efect evoluționist, cum a avut cândva asimilarea în corpul nostru a bacteriilor aduse de pîinea dospită, brânza mucegăită și vinul. Desigur, nu putem contesta că organismul se compatibilizează cu anumiți viruși. Dar se vor putea lichida astfel sărăcia, boala, decalajele sociale, cum se speră? Va mai fi libertate? Ei consideră că intervenții în codul genetic, cu mamă închiriată și comerț de spermatozoizi vor ameliora caracterele speciei. Dar cine răspunde de ceea ce iese? Ce viață vor permite caracterele ameliorate? Ei consideră că digitalizarea ne face să devenim controlorii evenimentelor, în loc să fim suprinși de ele. Dar nu cumva doar în urma digitalizării libertatea nu a crescut, ci doar și-a schimbat caracteristiciile sporind dependența tuturor de toți! Ei consideră că putem interveni cu unde electromagnetice în mintea oamenilor – le putem citit gândurile și le putem stimula. Dar iese de aici o lume creativă sau doar una ordonată? Iese ceva de salutat?

„Convergența biodigitală" merită interesul. Ea ocupă teren în zilele noastre și nu poate fi neglijată, dar nu are cum să fie ultimul cuvânt. Motivul este clasic. Reproducerea umană a vieții este una biologică. Fiecare persoană are corpul său și o identitate ce-l presupune continuu. Libertatea și responsabilitatea personală sunt legate de acest corp. Dar reproducerea umană a vieții este mai mult. Ea este și una economică, una socială și una culturală. Și convergența biodigitală trebuie confruntată cu datele reproducerii umane a vieții, care sunt mai complicate.

Se ridică mai multe probleme filosofice. De pildă, într-o realitate, este adevărat cam repetitivă, cu prea puține înnoiri satisfăcătoare, cum este cea a zilelor noastre, Klaus Schwab (*The Great Reset*, 2021) vrea să consoleze susținând că numai un război sau o pandemie ne fac disponibili la acea transformare radicală care aduce alt om pe scenă. Chiar este nevoie de alt om atunci când nevoile celui actual nu pot fi satisfăcute? Deocamdată este de protejat omul care este. Scenariile viitorului pot deschide mințile, dar nu sunt neapărat soluții. Apoi, cei care au acces la vaccinare și la aplicarea consolidatoare din partea neurotehnologiilor – se spune – vor avea o condiție ameliorată. Dar ce se petrece cu ceilalți? Unde mai este justiția în societate? Ce fel de societate ne așteaptă? În sfârșit, este clar că s-au putut construi mașini imitând creierul (Turing) și că este posibilă abordarea creierului ca un procesor, cum fac neuroștiințele actuale. Întrebarea filosofică este dacă creierul este epuizat destul de abordarea lui drept computer – ca rețea de legături electronice. Răspunsul dat de John R.Searle (*Philosophy in a New Century. Selected Essays*, Cambridge University Press, 2008) mi se pare concludent: computerele și în general inteligența artificială preiau sintaxa proceselor din creier, fiind inevitabil simulări, dar nu pot prelua semantica acestora. Computerul preia un limbaj, dar aplicarea lui în situațiile inepuizabile ale vieții, nu. El deține o sintaxă, dar nu-și poate genera semantica și, pe de altă parte, simularea nu este duplicare.

(Din volumul Andrei Marga,
Viitorul democrației, în curs de publicare)

■



Rodica von Keyserling — *Stejar găunos în Reinhardswald* (1992), ulei pe pânză, 100 x 80 cm

Colecția Arta regală (I)

Vasile Zecheru

Rodica von Keyserling *Johanna în prcfil* (2011)
ulei pe carton, 53 x 57 cm

...această Artă formează Regi, *adică oameni situați mai presus de orice constrângere, deci liberi, stăpâni suverani asupra propriei persoane. Pentru a se ridica la un nivel inițiatic atât de înalt, respectivii trebuiau să învețe a gândi în mod independent, fără a fi sclavii prejudecăților dominante și fără a se lăsa influențați de ideile altora.*
Oswald Wirth

Pe parcursul mai multor episoade, ne propunem să prezentăm aici, sub aspect ideatic și conceptual, o colecție de cărți inițiatico-sapiențiale grupate inspirat în jurul sintagmei *Arta regală*. Pentru ca cititorul preocupat de metafizică și ezoterism să beneficieze de un minim folos privind buna înțelegere a acestui demers și, deopotrivă, a realității discrete, fulgurante, pe care încercăm s-o aducem în atenție, se impune, credem noi, o prealabilă și succintă definire a sintagmei utilizate în titlul articolului. Pe cât este posibil, va trebui, de asemenea, să elucidăm în ce constă conținutul atribuit acestei expresii cu iz metaforic, care sunt înțelesurile sale profunde potrivit predaniei inițiatice și, mai ales, de ce este utilă și necesară o asemenea limpezire tocmai acum când lumea pare să fi intrat într-o eră a resetării radicale, a negării tradiției spirituale autentice și a sacralității omului, în egală măsură.

Fenomenul și explicațiile aferente acestuia sunt adânc încriptate în istoria umanității căci sorgintea *Ars regia* pare a fi cufundată în însăși unitatea originară, atotcuprinzătoare și indinstinctă sub aspectul funcțiunilor esențiale și a raporturilor dintre acestea. Pe de altă parte, din perspectiva metafizicii pure, cele două importante aplicații care s-au ivit *in nuce* din această stare incipientă – autoritatea sacerdotală și puterea temporală – nu sunt altceva decât semne ale unei prime fisuri în monolitul primordial. Din această scindare se vor fi născut, în vremuri imemoriale, cele două caste, cea a *Brāhman*-ilor (sacerdoțiul asumându-și cunoașterea metafizică pură) și cea a *Kṣhatriyas*-ilor (războnicii asumându-și guvernarea, justiția și apărarea); *brāhman*-ii vor cultiva *Arta sacerdotală* – marile misterii vizând o inițiere în cunoașterea principiilor prime și a stării de transcendență –, în timp ce *kṣ*hatriyas-ii vor exersa *Arta regală* – micile misterii constând în acțiunea consacrată de edificare a unei societăți umane în acord cu planul celest și cu ordinea / voința universală revelată. În logica proprie acestui fenomen, transcenderea precede acțiunea propriu-zisă și, pe cale de consecință, *Arta regală* nu poate fi decât subsecventă *Artei sacerdotale* cu toate consecințele ce decurg din această ierarhizare naturală și firească.[1]

Istoria umanității, așa cum rezultă aceasta din mituri și interpretări ale vechilor scripturi, ne arată, însă, că raporturile inițiale dintre cele două caste au fost marcate de o degradare constantă și că, cel mai probabil, o revoltă a *kṣhatriyas*-ilor a răsturnat ireversibil, la un moment dat, echilibrul primordial fragil, bazat pe supremația spirituală a *brāhman*-ilor. Desigur, uzurparea respectivă va fi avut ca prim temei refuzul recunoașterii, de către *kṣhatriyas*, a autorității superioare, cea care, grație inițierii sacerdotale, făcea posibilă accesarea naturală a tezaurul de înțelepciune transcendentală; pe bună dreptate, faptul în sine a fost asimilat luciferismului – o semețire nejustificată a *Regelui* ce se vrea a fi înălțat pe cel mai înalt tron ceresc deși nu are calificarea inițiatică necesară. Cu timpul, tendința luciferică născută din contestarea unei stări de conștiință *non*-ordinară situată firesc deasupra conștiinței regale ce dezvăluia omului ordinea universală a făcut posibilă o inversare a raporturilor ierarhice normale și astfel, după căderea sa din ceruri, Lucifer cel rebel va fi devenit, treptat, Satan cel negru, o întruchipare a răului absolut, cum spune legenda.

Înțelepciunea provenită dintr-o cunoaștere superioară, diferită de cunoașterea obișnuită, era atributul *Brāhman*-ilor, în timp ce forța născută din acțiunea energică a *Kṣhatriyas*-ilor, focalizată pe scop, era atributul decisiv al acestora din urmă. Dincolo de aceste manifestări concrete, Principiul suprem și absolut, cel aflat în amonte față de autoritatea spirituală și de puterea temporală, are un benefic rol unificator fiind, în același timp, și sursa comună din care se nasc cele două stări de conștiință ce diferențiază castele aflate în vârful ierarhiei lumești. Regalitatea fiind generată de Sacerdoțiu[2], între cele două puteri există un raport natural de subordonare; concomitent, autoritatea sacerdotală și puterea temporală sunt, cumva, și în complementaritate în sensul că *Regele* – exponentul castei *Kṣhatriyas* este frate întru Domnu' cu Înaltul preot ca reprezentat suprem al *Brāhman*-ilor și împreună, cei doi, Orbul și Ologul, vor desemna coloanele tradiționale pe care se sprijină construcția statală.

În mod exclusiv, ne-am referit mai sus la stratificarea pe caste așa cum rezultă aceasta din vechile scrieri indiene; o împărțire asemănătoare poate fi identificată, însă, și în cadrul marilor comunități umane ale antichității, existente în bazinul mediteranean. Platon este, poate, unul dintre ultimii europeni care va fi prezentat generic castele în manieră tradițională căci iată, în *Republica* sa, el sugerează, între altele, un sever test de maturitate pe care tinerii, la împlinirea vârstei de douăzeci și unu de ani, urmau să-l susțină pentru a se stabili apartenența lor la o clasă socială distinctă, potrivit competențelor reale. (Durant, pp. 44-45)

În *Dialogurile* platoniciene a fost identificat, de asemenea, așa-numitul mit alchimic cu ajutorul căruia sunt prefigurate castele prin intermediul unor simboluri consacrate. Astfel, Aurul desemnează sacerdoțiul, Argintul, aristocrația regală (războinicii, clasa politică), Arama indică meseriașii, meșteșugarii și liber profesioniștii iar Fierul, pe agricultorii, muncitorii necalificați, servitorii, sclavii etc.; delimitările nu sunt foarte sigure iar înțelesul metaforic poate fi înșelător, în unele privințe. Lăsând să se creadă că distincția între clasele sociale, obținută la naștere, nu este una rigidă și irevocabilă, Platon precizează: *...voi toți cei din cetate [...] sunteți frați, însă zeul care v-a plămădit a amestecat aur în facerea acelora dintre voi în stare să conducă. De aceea ei merită cea mai mare cinstire. Câți le sunt acestora ajutoare, au argint în amestec, iar fier și aramă se află în agricultori și la meseriași.* (*Republica*, 414d-e și 415)

Istoriografia consemnează existența castelor, în forma lor consacrată, până în perioada Renașterii când apar semne evidente privind amestecul tot mai accentuat al acestora, precum și de ignorare a preceptelor tradițional-arhaice. De remarcat, totodată, și în *Dialogurile* lui Platon ca și în *Upanishade*, o neliniștitoare subliniere cu iz de premoniție, potrivit căreia amestecul castelor și răsturnarea ierarhiilor indică începutul erei întunecate a decadenței generalizate și a unei anomii ireversibile în planul evoluției socio-umane – *Kali Yuga* sau epoca Fierului din *Mahabharata*. (Vitsaxis, pp. 63-64)

Platon dezvoltă o concepție cutezătoare care afirmă că, în esență, întreaga cunoașterea ezoterică are, în substrat, o singură utilitate lumească și anume aceea de a fi aplicată cu rigoare în societate, de către cei special pregătiți pentru a exercita puterea temporală. Acest proces formativ[3] viza, cu deosebire, o mai semnificativă clarificare a mentalului individual și, ca atare, atingerea unui nivel superior de conștiință. Ființa umană înnobilată cu o astfel de conștiință cosmică poartă, la Platon, numele de *rege-filozcf*; **el** este și nu este *regele* (monarhul, înaltul funcționar, n.n.) *ideal*, este și nu este un *filozcful* preocupat de găsirea unui adevăr abstract și ideal căci, înainte de orice, acest personaj generic va fi un om ce va fi realizat un impresionant salt capricant pe o spiră superioară a conștiinței. Platon îl vede pe *regele-filozcf* ca pe un semizeu și din această calitate fundamentală decurg toate celelalte capacități, precum și calificarea sa specială de a exercita responsabilități specifice în conducerea *polis*-ului.

In extenso, putem conchide că, de fapt, toate societățile tradiționale din antichitate și din evul mediu erau organizate asemănător iar aceasta presupunea existența unei ierarhii fondată în mod natural pe baza tendințelor și calităților constitutive ale oamenilor. Pentru perioada evului mediu European, de pildă, se poate lua în considerare, ca termen de referință, concepția lui Dante Alighieri despre arta cavalerească ce se dorea înțeleasă ca fiind un *amor divin*, un dor neostoit de comuniune fraternă și de îndumnezeire, iubirea fiind unica și

➲

cea mai puternică esență a *Artei regale* în varianta sa cavalerească și medievală. (Tămaș, pp. 348-399)

În perioada post renascentistă, expresia *Arta regală* poate fi întâlnită frecvent îndeosebi în cartile alchimice, atât de spectaculoase în ceea ce privește tematica lor inedită și simbolistica specială pe care au promovat-o, cea rămasă, în mare parte, neînțeleasă de către cititorul căruia-i lipsea echipamentul inițiatic. *Arta (Calea) regală* era pe atunci, nici mai mult nici mai puțin decât meșteșugul ocult prin care se transmuta Plumbul (materia brută) în Aur sau, altfel spus, măiestria de a căuta și de a găsi, în centrul ființei, misterioasa Lumină lăuntrică presupusă a fi de o emanație a Tatălui ceresc – Spiritul absolut, etern și infinit, Conștiința holistică atotcuprinzătoare.

Mai târziu, începând cu secolului al XVIII-lea, când doctrina alchimică aflată în faza ei crepusculară se va transvaza treptat și definitiv în cea masonică, *Arta regală* va desemna procesul intern specific ce se derulează în atelierele inițiatice anume pentru a-l îndruma pe aspirant către trăirea la propriu a iluminării lăuntrice – cunoașterea nemijlocită a Sinelui trascendent. Prin anlogiile, simbolistica și miturile utilizate, cele ale geometriei (arhitecturii) sacre, în primul rând, *Arta regală* se particularizează ca măiestrie a înălțării spirituale a omului, dar și ca un demers calificat al edificării sociale în deplin acord cu exigențele ordinii universale. *Arta regală* are, așadar, efecte atât în planul devenirii individuale, cât și în cel al construcției mundane. Drept urmare, s-a spus că Ordinul masonic este responsabil, potrivit tradiției, de pregătirea unei elite calificate care să exercite puterea temporală (Guénon, pp. 43-54).

Pentru francmasoni, lucrarea lăuntrică – șlefuirea pietrei brute – presupune, pe de o parte, ... *săparea de temniți adânci viciului și cultivarea virtuților*... iar, pe de altă parte, întărirea spiritului de companionaj, întrajutorare și toleranță. Astfel instruit în cadrul atelierului, aspirantul întru desăvârșire poate fi învestit să participe la lucrarea din afară, cea pe care generic o denumim construirea Templului ideal al umanității. Fără parcurgerea în ascultare și cu asiduitate a lucrării lăuntrice, lucrarea din afară nu are sorți de izbândă.

Arta regală desemnează *gnosis*-ul și este, prin excelență, o măiestrie dedicată edificării omul veritabil și înălțării Templul ideal al umanității, deopotrivă. *Arta regală* presupune o punere în operă, care nu se rezumă doar la însușirea unei teorii sterile și lipsită de conținut, căci măiestria e profund legată de viața însăși, de activitatea umană (fraternă, altruistă, responsabilă), în general, și de datoria inițiatului de a fi un om între oameni, în particular. Cea de a doua constatare privind *Arta regală* face trimitere la o lucrare în acord cu ordinea supremă (Voia lui Dumnezeu). Principala caracteristică a unei astfel de opere constă în aceea că este realizare de excepție ce se plasează deasupra simplei necesități și presupune ceva mai mult decât o activitate obișnuită, rutinieră. Ca atare, *Arta regală* relevă cel puțin două condiționări majore și speciale: *(i)* prima referindu-se la practicarea unei măiestrii adaptate realităților și formelor particulare de existență, *(ii)* cea de a doua având capacitatea de a transcende și de a fi în corelație și deplină consonanță cu Principiul absolut. Pentru toate acestea, *Arta regală* nu poate fi decât anume destinată unei elite, ea solicitând celui ales un angajament corect, sincer și fără rezerve.

Arta regală este, în același timp, temelia Tradiției inițiatice universale; teza continuității Tradiției prin transformarea unei forme inițiatice în alta nu poate fi susținută cu documente și considerații de necontestat; tot astfel, nici teza contrarie nu poate fi temeinic argumentată.[4] În această logică, înalta cunoaștere pe care o stăpânea Solomon pare a fi vizibil descendentă din cea egipteană și din cea feniciană, în egală măsură. Totodată, constatăm că, în mod misterios, mitul referitor la Solomon (venerabilul) și Hiram (maestrul) pare a avea legătură cu frăția pitagoreică de la Crotona, cu acele *collegia fabrorum* romane patronate de Ianus Bifrons – zeul inițierii, cu templierii europeni, cu argonauții și exemplele pot continua.

Regele este, așadar, *omul veritabil*[5], cel care, la finele stagiului intermediar declară că *...a văzut Steaua înflăcărată*, mărturisind astfel trăirea iluminarii, precum și faptul că *...a ajuns în Centrul cercului.* În acest moment, aspirantului i se deschide o altă perspectivă; practic, ajungând în acest punct de inflexiune, el schimbă planul Orizontal cu cel Vertical și astfel, trece *...de la Nivelă* la Perpendiculară. Stagiul care urmează – cel al măiestriei propriu-zise –, nu mai poate fi doar o simplă devenire, ci însăși esența și corolarul întregului efort asumat în mod conștient în vederea îndumnezeirii și a receptării puterilor supraumane. Între toate aceste puteri, se distinge înțelepciunea tradițională, cea care este mai presus de orice practică magică; atingând acest prag, aspirantul va trăi în mod exemplar între oameni și pentru oameni.

Arta regală este efortul omului de a-și depăși statutul ontologic, cum spune undeva Mircea Eliade, este măiestria prin care i se imprimă aspirantului o devenire ireversibilă întru Ființă și Adevăr, este o trăire cu sens, trăire orientată axiologic având drept ultim ideal, în plan personal, realizarea comuniunii *ego*-ului individual, limitat și narcisist cu Sinele transcendent. În același timp, din perspectivă socială, pentru *Regele* generic, construirea Templului ideal reprezintă un etern orizont de sacrificiu și de perpetuă dăruire. Ajuns, din Piatră brută, Cub perfect, își găsește singur un rost și o finalitate în cadrul Templului ideal și, tocmai de aceea, pentru un inițiat veritabil, perfecționarea nu se termină niciodată, aceasta constituind o garanție fermă a faptului că el este un *Rege* adevărat, un om integru și pe deplin calificat să conducă marea operă de edificare a Templului ideal al umanității – o lume mai bună și mai dreaptă, în armonie cu ordinea divină și cu voința supremă.

Față de toate aceste considerente, Casa editorială Herald a găsit de cuviință să constituie în portofoliul său o colecție dedicată *Artei regale*. Astfel, în răstimpul ultimilor cinci ani au fost publicate aici, rând pe rând, un număr de cincisprezece cărți masonice importante care, împreună, fac posibilă o reprezentare mai exactă asupra fenomenului inițiatic și a utilității sale în plan socio-uman. Autorii selectați de către editură spre a fi popularizați, provenind din culturi și timpuri diferite, sunt nume de prim rang în materie și, prin operele lor, dau o imagine elocventă privind *Arta regală*, istoria sa și contribuția organizațiilor inițiatice la edificarea lumii în care trăim. Pentru toate acestea, în numerele următoare ale revistei, îi vom prezenta, în linii generale, pe acești corifei, insistând îndeosebi asupra cărților publicate în limba română și nutrind speranța că vom trezi un cuvenit sentiment de venerație și o preocupare mai susținută pentru revizitarea tradiției inițiatice autentice spre a găsi aici soluții la unele problemele cu care ne confruntăm în prezent căci, cu siguranță, ce este a mai fost și ce-a fost va mai fi!

Rodica von Keyserling *Natură moartă cu pâlnie* (2003), ulei pe panou, 65 x 60 cm

Bibliografie

Bădiliță, Cristian – *Miturile lui Platon*, Ed. Humanitas, 1996;

Durant, Will – *Povestea filosofiei*, Ed. Herald, 2019;

Flew, Anthony – *Dicționar de filozofie și logică*, Ed. Humanitas, 1996;

Guénon, René – *Autoritate spirituală și putere temporală*, Ed. Herald, 2010;

Muscă, V. & Baumgarten, A. (coordonatori) – *Filosofia politică a lui Platon*, Ed. Humanitas, 2006;

Platon – *Republica*, Ed. Antet, 2012;

Roșca, Dumitru, D – *Prelegeri de istoria filosofiei antice și medievale*, Ed. Dacia, Cluj, 1986;

Tămaș, Mircea, A., – *Arta Regală și Franc-masoneria*, Ed. Aion, Oradea, 2005;

Verescu, Ahile, Z. – *Platon criptopithagoreicul*, articol în revista Trivium nr. 43, 44, Iași, 2020;

Vitsaxis, Vasilis – *Platon și Upanișadele*, Ed. Moldova, Iași, 1992;

Vlăduțescu, Gheorghe – *Istoria filosofiei ca hermeneutică*, Ed. Academiei române, 2007;

Zecheru, Vasile – *Calea regală și cele 33 de trepte ale desăvârșirii*, Ed. Herald, 2021;

* *Bagavad-Gita*, Ed. Herald, 2011.

Note

1 În *Upanishade* sistemul social este prezentat ca fiind stratificat pe patru caste: *Brâhmanii* (autoritatea spirituală), *Kșhatryas* (puterea temporală), *Vayshias* (liber profesioniștii, meșteșugarii) și *Sudras* (cei care execută munci fizice); în timp, sensurile inițiale și tradiționale au cunoscut o deteriorare semnificativă.

2 Aflată între Dumnezeu și mundan, autoritatea sacerdotală reprezintă puntea dintre realitățile cardinale.

3 Cea derulată de Pithagora la Crotona și cea organizată de Platon în Academia sa, de pildă.

4 Istoria scoate la lumină noi exemple în care un ordin sacramental preia, printr-o subtilă trasvazare, elemente din doctrinele anterioare; în acest domeniu, cercetătorii operează frecvent cu ipoteze și frânturi de adevăr.

5 Cum am arătat, cu înțeles similar se folosesc, în alte tradiții, expresii precum *Adam elyion* (Kabbalah), *sophos* (Grecia antică), *homo universalis* (sufism), *chen-jen* (China), *jivan mukta*, (India).

■

Eroii din casetofon

Ani Bradea

Printre numeroasele *Biografii exilate* ale României, care își poartă poveștile rădăcinilor prin lumea largă, se numără și Carmen-Francesca Banciu. Născută în 1955 la Lipova, scriitoarea a făcut parte din *Generația '80* și *Cenaclul de luni* debutând editorial în 1984 cu volumul *Manual de întrebări*, la Cartea Românească. Un parcurs literar ce se arăta promițător și care a fost brusc tulburat de câștigarea, în 1985, a „Premiului internațional pentru proză scurtă" al orașului Arnsberg, Germania, pentru povestirea *Das strahlende Ghetto/Ghetoul strălucitor*, tradusă de Rolf Bossert. Urmarea acestui succes internațional a fost interdicția de a mai publica în România comunistă. În anul 1991, Carmen-Francesca Banciu a fost invitată în cadrul Programului *Artist-in-Residence* al DAAD (*Deutscher Akademischer Austauschdienst*) la Berlin, oraș din care avea să facă Parisul ei, după cum va spune în titlul unui volum publicat în 2002, *Berlin ist mein Paris*. Se stabilește cu această ocazie în capitala Germaniei, urmând să publice ulterior, în limba germană, mai multe romane și volume de povestiri. Colaborează cu diverse publicații și posturi de radio, conduce seminarii de *creative writing*, predă cursuri la școli de vară, universități și filiale ale Institutului Goethe. De-a lungul timpului a câștigat diverse premii și a beneficiat de numeroase burse de creație. În acest an, din martie până în iunie, Carmen-Francesca Banciu a fost invitată la Wewelsfleth, o mică localitate în apropiere de Hamburg, ca bursieră, în reședința pe care, la începutul anilor '70, Günter Grass, laureat al Premiului Nobel pentru Literatură în 1999, a cumpărat-o. O clădire veche, programată să fie dărâmată pentru a face loc unei parcări, situată lângă un cimitir care datează din secolul al XVI-lea, a devenit casa scriitorului timp de un deceniu. În 1985, acesta a înființat Fundația *Alfred-Döblin-Haus*, care permite autorilor invitați să lucreze în Wewelsfleth. Petrecându-și primăvara în fostul studio al lui Günter Grass, scriitoarea de origine română a lucrat la cel mai nou proiect al său, un volum care va vedea lumina tiparului în primăvara anului 2022 la Editura Palm Art Press din Berlin.

Cât privește titulatura de *scriitor român*, sau aceea de *scriitor german* (din 1996 Carmen-Francesca Banciu scrie doar în limba germană) autoarea, într-un interviu acordat pentru *1001arte.ro* Iuliei Dondorici (critic literar, traducător și agent literar, stabilită, la rândul său, în Berlin), consideră „etichetele" ca fiind „reducționiste, limitate": „Eu scriu în germană, dar mă preocupă în continuare, chiar dacă nu în exclusivitate, temele românești – nu vreau să renunț la ele, la ceea ce am adus cu mine venind la Berlin. Nu știu cum voi evolua în anii următori ca scriitoare, dar această componentă românească va rămâne o constantă a scrisului meu". De altfel temele românești, în special cele cu trimitere la perioada comunistă, sunt, se pare, încă interesante pentru cititorii din vest, după cum aflăm din același interviu: Iulia Dondorici – „Călătorești foarte mult, ai multe invitații de a face lecturi, deci intri foarte des în contact cu publicul cititor, inclusiv al cărților tale. Cum este publicul german tânăr?"; Carmen-Francesca Banciu - „Publicul german tânăr este foarte interesat de Europa de Est, dar nu numai. Este un interes care provine din faptul că nu au trecut prin această experiență a perioadei comuniste. După intrarea în Uniunea Europeană, interesul pentru România a devenit mai mare, deoarece majoritatea cititorilor s-au văzut confruntați cu o țară despre care nu știau nimic...".

Acest fapt a constituit un atu în plus pentru romanul său *Ein Land voller Helden* (2000), după care autoarea a creat scenariul unui spectacol pus în scenă de către Compania de teatru documentar *La Conquesta del Pol Sud*, cu o reprezentație de mare succes la Birmingham în 2019. Din păcate, turneul planificat a avea loc în anul următor în Franța a fost amânat din cauza pandemiei.

O țară plină de eroi[1] este titlul variantei românești a romanului mai sus amintit, tradus în limba română de Ana Mureșanu și publicat în 2019 de Editura Tracus Arte. O colecție de mărturii despre Revoluția din decembrie 1989, despre perioada de dinainte și de cea de după, despre dramele și debusolarea unei societăți care nu-și mai găsește reperele odată ce „s-a isprăvit cu dictatura proletariatului. (și) Vine dictatura democrației." (p.78), toate adunate pe casetele unui jurnalist care lucrează la un ziar cu nume predestinat, „Răcnetul libertății", dar care întreprinde o investigație pe cont propriu pentru a găsi răspunsul la întrebarea: „A fost kitsch, puci, război civil sau revoluție?". Radu Iosif, pe numele său, este un personaj ciudat care operează cu metodele (și ajutorul) fostei Securități (se bănuiește că ar fi fiul nelegitim al unui fost ofițer), înregistrând discuții, declarații, păreri ale unor prieteni, tineri intelectuali care, la auzul veștilor despre protestele de la Timișoara, au pus în practică propria lor revoltă, ieșind pe stradă în București, în zilele acelui decembrie însângerat, împotriva unui regim căruia nu i se mai puteau tolera abuzurile. Discuțiile despre aceste evenimente, părerile fiecăruia, trăirile și emoțiile fiecăruia, analizarea societății „de după" raportată la așteptările „de dinainte" și în plus mărturisirile vecinilor care au semnat rapoarte unii despre alții, în înțelegerile forțate cu cei care ascultau tot și vedeau tot („Ascultați ascultații cum sunt ascultați ascultând pe ascultători. p.22), fac obiectul celor 51 de casete adunate de Radu Iosif, numerotând și dând titlul tot atâtor capitole ale romanului.

Prin personajele create, poveștile lor de viață și diversitatea palierelor societale pe care acestea le ocupă, autoarea dovedește o cunoaștere în profunzime a detaliilor care compuneau atmosfera acelor ani din istoria românească. Unele imagini sunt atât de bine zugrăvite încât evocarea lor șochează prin capacitatea de a le readuce la viață, de a le face să pară actuale după mai bine de treizeci de ani. Recursul la memorie dă fiori celor care au trăit în România pre-decembristă, experimentând din nou, odată cu acest volum, senzația că „Se prăbușesc imperii. Se risipesc credințe. Erezii. Pământul ne fuge de sub picioarele noastre. Suntem orfanii vremurilor. (...) Suntem proprii noștri orfani. Suntem. Oare cine suntem? Pe noi s-a experimentat absurdul" (p.38). Stilul zvâcnit, tăios, frazele fracturate, ideile comprimate brusc în propoziții uneori lipsite de verb, continuate în cele imediat următoare, accentuează impresia de anchetă, de răspunsuri obținute sub reflectorul orbitor al unui „intervievator" din alte vremuri, sau de informații codate transmise spre a fi arhivate pentru cititorii din viitor. Ori pentru cei care nu au experimentat comunismul, după cum spune scriitoarea în interviul mai sus amintit, și pentru care titulatura de erou dată fiecărui individ care a reușit să se salveze, până la urmă, din acest infern, indiferent dacă salvarea a venit prin viață sau prin moarte, poate părea puțin exagerată: „Fiecare dintre noi este un erou (...) Noi avem o țară plină de eroi." (p.125 și 181).

Vocile înregistrate de Radu Iosif creează deseori un vacarm care le face greu identificabile, șuvoiul de replici amestecate dând senzația de vulcan gata să erupă, ridicând tensiunea intrigii până la acel punct în care nu mai este nimic de spus, până la acel moment în care prieteniile nu-și mai găsesc resorturi pentru a continua să existe, până când „Cuvintele sunt goale de orice sens" și „devin dușmanul nostru. Ne interzic viața.", ajung să fie „capcana gândului" pentru că „ucid comunicarea" (p.266). Doar limbajul poetizat mai poate echilibra balanța emoțiilor, deoarece „Numai poezia face posibilă comunicarea" (p.142), chiar dacă „Poeții patriei sunt îngerii de care nimeni nu are nevoie" (p.187). Fiindcă ce altceva decât poezie poate fi următoarea imagine: „Soarele se copsese toată vara, spuse Maria-Maria. Atârna deasupra acoperișurilor. Gata, gata să cadă. Moale și obosit. Un gălbenuș de ou. Un cozonac. Deasupra orașului" (p.83). Maria-Maria este personajul tranzitoriu care vine din cărți precedente și se îndreaptă spre lucrări viitoare și căruia autoarea i-a împrumutat trăsături și întâmplări din biografia personală, după cum afirma în același interviu la care am făcut deja referire: „Tot ce trăiește, observă, citește un scriitor, fiecare moment și fiecare experiență din viața lui sunt traduse în scrisul său (...) O parte din experiențele avute de Maria-Maria sunt ale mele, dar în scris le transform, le găsesc un corespondent adecvat cu aceeași valoare emoțională (...) mă interesează, pe de o parte, evoluția personajului meu Maria-Maria, dar și a mea personală, mă observ pe mine însămi ca și cum aș fi un personaj, observ cum evoluează societatea în jurul meu". Un tip de *alter ego* pentru care sunt destule exemple în literatură. Personaje cu care, odată create, autorii lor au „călătorit" de-a lungul operei, fapt ce le-a adus, și unuia și altuia, notorietatea. Pentru Carmen-Francesca Banciu, Maria-Maria este deja un asemenea personaj.

Cât despre Radu Iosif, naratorul din *O țară plină de eroi*, acesta își motivează „indiscreția" de a „trage cu urechea" printr-o imperioasă nevoie de a cunoaște adevărul, în deplinătatea tuturor luminilor și umbrelor sale, un adevăr esențial pentru el - neparticipantul direct în vâltoarea evenimentelor. Pledoaria sa finală ține loc de explicații, de întrebări, mai puțin de răspunsuri pe care nu le are întregi, dar care-l întregesc și-l transformă prin experiența trăită, prin suma tuturor destinelor captate în benzile de casetofon. În loc de o încheiere a acestui text, voi transcrie un fragment din ultimele pagini ale volumului, considerând că nicio concluzie nu ar fi mai potrivită: „Am tras cu urechea. Am tras cu ochiul. Am urmărit. Am observat. Nu mi-am permis nicio participare personală. Am avut convingerea că e esențial să recunoști mecanismul evenimentelor. Al unui anumit eveniment. Mecanismul care a declanșat explozia. Că astfel voi putea afla cum funcționează întregul. Am vrut să re-înviez. Să re-creez acea zi. Să o stăpânesc. Să o definesc, s-o definesc prin propria-mi absență. (...) Am vrut să adun laolaltă tot ce avea de a face cu acea zi. Să leg totul într-un nod. Înspre care. Dinspre care curg și decurg evenimentele. (...) Nu simt nicio durere. Nimic nu mă atinge. Eu am drumul meu precis. Un drum încărcat de cuvintele celorlalți. Mă agăț de greutatea lor. De forța lor. De consecințele lor. De vraja lor. Încerc prin ele să dau formă propriilor mele cuvinte. Caut în ele vocea mea. E ca și cum m-aș naște din nou" (p.265). E metafora însăși a scriitorului!

Notă

1 Carmen-Francesca Banciu, *O țară plină de eroi*, Editura Tracus Arte, București, 2019.

■

Modalitățile actului juridic

Ioana Maria Mureșan

Majoritatea actelor juridice încheiate în viața curentă sunt acte pure și simple, ceea ce înseamnă că părțile sunt ținute să execute prestațiile simultan și de îndată. De exemplu, cumpărând un produs alimentar, vânzătorul predă produsul de îndată, timp în care prețul este plătit de cumpărător.

Pot exista însă situații în care, din diverse motive, părțile să aibă interesul să amâne executarea uneia sau a ambelor prestații, prin inserarea unui termen în contractul încheiat. De exemplu să încheie un contract de închiriere a locuinței, care va produce efecte peste 2 luni, dată la care una din părți urmează să fie transferată într-o altă localitate. În același sens, părțile pot să prevadă un termen până la care actul juridic să producă efecte, cum ar fi cazul unui contract de comodat, în care o parte poate folosi bunul timp de trei luni, urmând a fi restituit ulterior.

Termenul apare astfel ca fiind acel eveniment viitor și sigur ca realizare, până la care este amânată începerea ori stingerea exercițiul drepturilor subiective civile și a obligațiilor corelative[1]. Termenul poate fi exprimat printr-o dată calendaristică, *20 august*, sau printr-un interval de timp, *peste trei luni, timp de zece zile, un an* sau prin raportare la un anumit eveniment, *la finalul anului școlar*, precum poate fi exprimat și printr-un eveniment incert ca îndeplinire, *la moartea credirentierului, parte a unui contract de rentă viageră*[2].

În toate situațiile, termenul este sigur ca îndeplinire, ziua de 20 august și moartea unei persoane survin în mod cert, diferența fiind ca primul termen este cert ca îndeplinire, putem avea cu ușurință reprezentarea împlinirii acestuia, în timp ce nu știm cu exactitate momentul la care va surveni moartea unei persoane.

De asemenea, termenul poate fi stipulat în favoarea creditorului, în cadrul unui contract de depozit, termenul este stipulat în favoarea deponentului[3], care are certitudinea că bunul său este conservat pentru intervalul de timp prevăzut în contract sau în favoarea debitorului, cum ar fi termenul cuprins în cadrul unui împrumut fără dobândă când pentru intervalul de timp stipulat, debitorul poate folosi în mod gratuit suma de bani remisă. Desigur, termenul poate fi stipulat în favoarea ambelor părți, cum ar fi termenul stipulat în cadrul unui contract de închiriere a locuinței, în executare căruia locatorul asigură locatarului folosința bunului pentru o perioadă de un an cu obligația corelativă a celui din urmă de a plăti lunar chiria convenită.

În funcție de efectele produse, termenul poate fi unul suspensiv, dată până la care sunt amânate efectele actului juridic - cumpărătorul dobândește bunul urmând a plăti prețul abia peste două luni – sau extinctiv, împlinirea acestuia având ca efect stingerea obligației – debitorul poate folosi suma de bani împrumutată timp de doi ani, după care este obligat să restituie împrumutul acordat.

Astfel, prin stipularea unui termen părțile fie amână fie limitează în timp efectele unui act juridic, iar împlinirea termenului se răsfrânge asupra efectelor prefigurate de părți.

Dacă părțile au stipulat un termen suspensiv, au amânat momentul de la care obligația uneia din părți sau obligațiile ambelor vor deveni exigibile, cum ar fi un contract de vânzare în care cumpărătorul, care a primit bunul, va plăti prețul în termen de trei luni de la încheierea contractului, sau tot un contract de vânzare în care vânzătorul, care a primit prețul, va preda bunul în termen de trei luni de la încheierea contractului, precum poate exista varianta în care atât obligația vânzătorului, de a preda bunul, cât și obligația cumpărătorului, de a plăti prețul, devin exigibile în termen de trei luni de la încheierea contractului.

Prin stipularea unui termen suspensiv este amânată scadența obligației, ceea ce înseamnă că plata nu poate fi cerută mai înainte de împlinirea termenului. În exemplul dat, vânzătorul nu poate să ceară prețul înainte de scurgerea celor trei luni.

Poate alege cumpărătorul să plătească prețul mai înainte de împlinirea termenului? Și dacă, din eroare a plătit mai înainte de împlinirea termenului, poate totuși cere restituirea plății făcute?

Răspunsul la prima întrebare depinde de care din părți profită de împlinirea termenului. Dacă termenul este stipulat exclusiv în favoarea cumpărătorului, acesta poate renunța oricând la beneficiul acestui termen și să ofere executarea obligației, iar vânzătorul nu poate refuza plata astfel făcută. În schimb, dacă termenul este stipulat și în favoarea creditorului, cum este cazul în care cumpărătorul datorează și dobândă pentru cele trei luni de amânare a plății, acesta din urmă nu poate plăti fără să aibă acordul vânzătorului.

În ceea ce privește cea de a doua întrebare, răspunsul trebuie căutat în efectele termenului ca modalitate a actului juridic. Stipularea unui termen suspensiv produce efecte în planul exigibilității obligației, care a luat naștere în mod valabil, doar că nu se execută, decât la împlinirea termenului stabilit de părți. Astfel, plata făcută de vânzător are un temei, el având obligația de a plăti prețul, astfel că dacă a plătit mai înainte de împlinirea termenului, nu poate cere restituirea prețului pe motiv că plata ar fi nedatorată.

Dacă termenul suspensiv amână exigibilitatea obligației, împlinirea termenului extinctiv are ca efect stingerea obligației. Până la împlinirea termenului, părțile execută obligațiile ca și cum ar fi pure și simple, iar la data stabilită raportul obligațional încetează. Astfel, în exemplul unui contract de locațiune, încheiat pe o durată de doi ani, în tot acest interval de timp, locatorul asigură locatarul folosința bunului, iar acesta din urmă are obligația de a plăti chiria, nefiind afectați de termenul stipulat. La împlinirea termenului, obligațiile părților încetează, nemaifiind ținute de obligațiile asumate prin contractul încheiat, precum nu se mai bucură de drepturile stipulate.

Spre deosebire de termen, condiția este un eveniment viitor și nesigur ca îndeplinire, care are ca efect nașterea sau desființarea obligației.

Dacă termenul este un eveniment viitor și sigur ca îndeplinire, chiar dacă nu se cunoaște cu exactitate momentul îndeplinirii, cum ar fi moartea creditorului unei rente viagere, în cazul condiției nu există certitudinea îndeplinirii. Un contract de vânzare în care vânzătorul se obligă să vândă apartamentul dacă va fi transferat într-o altă localitate, un contract de donație prin care donatarul promite gratificarea beneficiarului cu un autoturism la momentul terminării studiilor universitare, un contract de împrumut prin care părțile prevăd că suma împrumutată se restituie înainte de împlinirea termenului, dacă debitorul își pierde locul de muncă, sunt exemple de acte juridice încheiate sub condiție.

Rolul pe care părțile unui act juridic îl joacă în îndeplinirea condiției poate varia de la ipoteza în care părțile rămân simpli spectatori la cea în care au rol determinant. Condiția poate fi astfel cazuală[4], când îndeplinirea ei depinde de un eveniment exterior sau de voința unei terțe persoane, *închiriez cabana de la munte dacă va ninge de Crăciun* sau *închiriez cabana de la munte dacă prietenii mei nu aleg o altă destinație de vacanță.*

Condiția care depinde exclusiv de voința unei părți este cea potestativă, care la rândul ei poate fi simplă, când depinde de voința unei părți și de voința unei terțe persoane nedeterminate sau de un eveniment exterior, *îți donez bunul dacă te căsătorești,* sau condiție pur potestativă, care depinde exclusiv de voința unei din părți, *îți vând bunul dacă dorești să îl cumperi sau îți vând bunul dacă o să vreau.* Dacă primul exemplu nu pune probleme în planul valabilității actului juridic, în cel de al doilea exemplu, actul juridic este lovit de nulitate, căci actul juridic este definit ca fiind *manifestarea de voință făcută cu scopul de a produce efecte juridice*, presupunând intenția fermă de a se angaja juridic de îndată ce este întâlnit consimțământul celeilalte părți. Or, exprimarea unui consimțământ de genul *îți vând dacă vreau* echivalează cu lipsa intenției de a se angaja juridic, nefiind o manifestare de voință cu scopul de a produce efecte juridice, încheierea actului presupunând practic o nouă manifestare de voință.

Între cele două extreme este situată condiția mixtă, a cărei realizare depinde de voința unei părți cumulată cu voința unei persoane determinate: *îți donez bunul dacă te căsătorești cu X.*

În funcție de modul în care este stipulată, condiția poate fi pozitivă, când eficacitatea sau desființarea actului juridic sunt legate de faptul ca un eveniment să aibă loc: *îți donez bunul dacă vei termina studiile universitare in trei ani* sau negativă, când îndeplinirea condiției echivalează cu faptul că evenimentul stipulat să nu se producă *îți donez bunul dacă nu vei termina studiile universitare în trei ani.* Importanța acestei clasificări se relevă în modul în care se constată îndeplinirea condiției. După cum se poate deduce cu ușurință, condiția pozitivă se consideră îndeplinită când evenimentul are loc – *dacă vei termina studiile universitare în termen de trei ani* - iar cea negativă se consideră îndeplinită dacă evenimentul nu are loc – *dacă nu vei termina studiile universitare în termen de trei ani.*

În exemplele date, părțile au legat îndeplinirea condiției de un anumit termen. Astfel, în cazul condiției pozitive, dacă la împlinirea celor trei ani studiile universitare sunt finalizate, condiția se consideră îndeplinită. Prin stipularea unui termen, în cazul condiției pozitive, părțile sunt obligate să aștepte scurgerea celor trei ani pentru a se constata dacă condiția s-a îndeplinit sau nu. Dacă în acest interval de timp, survine un eveniment care face să fie sigur că pentru o parte nu va mai fi posibilă terminarea studiilor universitare – de exemplu a fost exmatriculat fără dreptul de a se reînscrie – părțile nu pot constata neîndeplinirea condiției la data la care a survenit exmatricularea, ci sunt nevoite să aștepte scurgerea celor trei ani.

În schimb, în cazul condiției negative – *de a nu termina studiile universitare în trei ani* – părțile pot constata îndeplinirea condiției și anterior scurgerii celor trei ani, la data la care este sigur că evenimentul nu se va produce, respectiv data la care a survenit exmatricularea.

Odată constatată îndeplinirea condiției, se pune problema determinării efectelor produse. Indiferent de felul condiției, suspensive sau rezolutorii, condiția produce efecte retroactiv, de la data încheierii actului juridic, dată de la care consolidează nașterea raportului obligațional sau determină stingerea acestuia.

Condiția suspensivă, spre deosebire de termenul suspensiv care amână executarea obligației, suspendă nașterea obligației. În cazul unui contract de vânzare în cuprinsul căruia este stipulat că efectele se vor produce doar dacă vânzătorul va fi transferat în altă localitate, este suspendată chiar nașterea raportului juridic. Astfel, vânzătorul, a cărui obligație de plată a prețului nu a luat ființă, nu datorează prețul. Dacă, din eroare, plătește înainte de îndeplinirea condiției, vânzătorul poate cere restituirea plății, întrucât, obligația nefiind născută, nici plata nu era datorată.

Îndeplinirea condiției suspensive consolidează, în mod retroactiv, nașterea obligațiilor, fiind considerate încă de la început pure și simple. Astfel, dacă cumpărătorul, anterior îndeplinirii condiției, a constituit asupra bunul anumite garanții, acestea se consolidează.

Dacă condiția nu se îndeplinește, vânzarea este considerată a nu fi fost încheiată, iar eventualele garanții constituite de cumpărător se desființează, iar dacă între timp, cumpărătorul a intrat în posesia bunului este obligat să îl restituie.

Îndeplinirea condiției rezolutorii are ca efect desființarea actului juridic în mod retroactiv. Astfel, dacă părțile au încheiat un contract de vânzare în cuprinsul căruia au stipulat că dacă vânzătorul nu primește transferul, contractul se desființează, până la îndeplinirea condiției, vânzarea este considerată pură și simplă, părțile executând prestațiile ca și cum condiția nu ar exista: vânzătorul va preda bunul, iar cumpărătorul va plăti prețul.

Dacă condiția nu se îndeplinește, vânzătorul a primit transferul, vânzarea se consolidează în mod retroactiv.

În schimb, dacă condiția se îndeplinește, vânzătorul nu primește transferul, vânzarea se desființează cu efect retroactiv, fiind considerată a nu fi fost niciodată încheiată, părțile fiind ținute să restituie prestațiile primite.

După cum se poate observa în cazul unei vânzări încheiate sub condiție, există simultan un proprietar sub condiție rezolutorie și un altul sub condiție suspensivă. În exemplul din paragraful anterior, condiția ca vânzătorul să nu primească transferul este una rezolutorie, dreptul de proprietate al cumpărătorului, care devine proprietar din momentul încheierii actului juridic și este una suspensivă pentru dreptul vânzătorului, care prin încheierea actului juridic a transmis dreptul de proprietate și îl redobândește la momentul și sub rezerva neîndeplinirii condiției.

Dacă până la momentul îndeplinirii condiției, cumpărătorul a cedat folosința bunului prin încheierea unui contract de locațiune, se pune problema cui se cuvin chiriile obținute. Regula generală spune că fructele se cuvin proprietarului. Însă, prin ipoteză în exemplul dat, există doi proprietari unul sub condiție rezolutorie, iar altul sub condiție suspensivă. Răspunsul este oferit de Codul civil, care prevede că fructele se cuvin proprietarului sub condiție rezolutorie. Chiar dacă, prin efectele condiției și ale normelor juridice există simultan doi proprietari, aceștia nu exercită concomitent prerogativele dreptului de proprietate. Proprietarul sub condiție rezolutorie este cel care exercită în fapt prerogativele dreptului de proprietate, dreptul acestuia fiind născut din momentul încheierii actului juridic. În schimb, dreptul proprietarului sub condiție suspensivă se va naște doar la momentul îndeplinirii condiției, acest drept nefiind unul născut și actual, doar ipotetic.

Calificarea unei modalități ca fiind termen sau condiție se face după cum realizarea evenimentului este certă sau incertă și nu doar după termenii utilizați de părți. Desigur, cel mai adesea, condiția este marcată prin conjuncția *dacă,* iar termenul prin prepoziția *la* . Nu este exclus însă, ca aceasta din urmă să fie utilizată pentru a desemna o condiție: *îți donez bunul la terminarea studiilor universitare* sau părțile să utilizeze formula: *îți donez bunul când vei termina studiile universitare.* Aceste exemple, deși după modul de formulare par a desemna un termen, reprezintă în fapt o condiție, căci este vorba despre un eveniment nesigur ca producere.

Distincția dintre termen și condiție ca modalitate a actului juridic prezintă relevanță sub aspectul efectelor produse. Dacă termenul produce efecte în ceea ce privește executare obligațiilor, aceasta fiind amânată sau stinsă, după caz, însă în toate cazurile obligația există, condiția determină nașterea sau desființarea obligației, afectând chiar existența acesteia și nu doar executarea.

Note

1 Marian Nicolae, *Drept civil. Teoria generală. Vol.II. Teoria drepturilor subiective civile.* Editura Solomon, București, 2018, p. 456

2 Gabriel Boroi, Carla Alexandra Anghelescu, *Curs de drept civil. Partea generală. Ediția a 2-a revizuită și adăugită.* Editura Hamangiu, București, 2012, p. 188

3 M. Nicolae, *op.cit., p 456*

4 De la *casus* = întâmplare; în Gabriel Boroi, Carla Alexandra Anghelescu, *Curs de drept civil. Partea generală. Ediția a 2-a revizuită și adăugită.* Editura Hamangiu, București, 2012, p. 192

■

Rodica von Keyserling

Cutie cu mere (1986), ulei pe panou, 38 x 29 cm

Simion, pictorul, cronicarul și plugarul

Mircea Moț

Rodica von Keyserling *Bobine de ață* (2012)
ulei pe carton, 60 x 70 cm

De Simion Moț auzisem în anii liceului meu din Sebiș, de pe Criș. Știam că este un pictor, pictor naiv, cum i se spunea, îi văzusem picturile la expoziția de la Casa de Cultură a micului nostru oraș și primul gând a fost să merg la el acasă, să-l cunosc, fiindcă locuia nu departe, la Buteni. Despre locuitorii Buteniului se vorbea că mulți dintre ei știu notele muzicale, ceea ce explică faptul că localitatea a avut coruri de renume, dirijate de un Romulus Botto, cel care a compus vestita *Serenada lui Botto*, cântată și azi de butenceni, dar și de Paul Paradenco Adamești, pe care am avut ocazia să-l văd dirijând: prezența și gesturile sale erau o adevărată caligrafie, traducând pentru toti sunete venite de undeva de departe.

Simion Moț, care nu mi-era rudă, era așadar pictorul, cu expoziții la Arad, dar și la București și în străinătate, dacă nu mă înșel, de Sebiș nu mai vorbesc. Nu știu dacă lui Mihai Beniuc îi era rudă într-adevăr (indiferent cum o fi fost poetul venit „flăcău de pe Crișuri", el avea un respect deosebit pentru bătrânii așezați ai locului) dar într-o carte poștală i se adresează lui Simion cu „Iubite Vere". Și-i mai scrie poetul *Cântecelor de pierzanie*, invitându-l la București: „Ce mai faci? Nu vii să ne vezi? Vino! Noi îți dorim ca Anul Nou să-ți aducă numai bine, la fel întregii familii. Cu drag, Emma și Mihai Beniuc".

I-am arătat maestrului (și cuvântul trebuie bine înțeles) Gheorghe Pogan câteva lucrări ale lui Simion Moț sau „bace" Simion cum îi ziceau colegii mei din Buteni. Distinsul artist plastic a sezizat în pictura lui Simion Moț o semnificativă relație între existență și artă, între viață, scris și pictură: „Tot ce a făcut Simion Moț pare a spune: așa am trăit, am scris și am pictat, așa a fost. Așa erau locurile, așa erau oamenii și așa am vrut să-i pictez".

Simion Moț a fost un om aparținând unui timp vechi, iar pictura sa nu trădează acest lucru. Mai zice frumos Gheorghe Pogan, artistul plastic și prietenul meu de sub îngăduitoare ceruri hunedorene: „Talent nativ, autodidact, el este din aceleași timpuri și din aceeași lume a ideilor cu cronicarii complicatei istorii a lumii. Picturile sale, puține la număr, culorile din picturile sale, sunt culorile unei lumi care se stinge, care a fost. Când pictează, el nu are prejudecăți, dar are bun simț și măsură și controlează instinctiv compoziția și efectele picturale. El desparte formele de culoarea lor și înțelege liniile care descriu personaje și caractere ca schelet al imaginii, o țesătură suport pentru ploaia de tușe colorate care animă fundalul neutru. Sunt ecouri ale preocupărilor creatorilor cu care a fost contemporan. Așa pictau impresioniștii, așa fragmentau imaginea la începuturi cubiștii și așa picta Mondrian atunci când picta flori și peisaje. Pe o țesătură a imaginii care trimite la oameni care au fost, la lucruri care au fost, culorile sale plutesc, asemenea unor stoluri de păsări, între realitate și imaginar".

Pictura a fost pentru Simion Moț într-adevăr o aventură, una temerară, o nobilă încercare de a fixa efemeritatea lumii acesteia în universul imaginar, al artei. Fiindcă Simion, pictorul, cronicarul și plugarul, a vrut să ascundă de stricăciune frumusețea trecătoare ce li se arată, la ceas de grație, doar unora: „Puținele sale picturi sunt aventura unui autodidact în lumea artei, o lume în care Simion Moț se simte dator să lase urmele trecerii sale. Ele sunt latura temperată a aventuroasei sale treceri prin lume și sunt parte din țesutul profund social și artistic al acestei lumi"(Gheorghe Pogan).

L-am numit pe Simion Moț cronicarul. Prin bunăvoința distinsei Doamne Lena Nistor am primi cartea lui Simion Moț, *Cronica De la Buteni*, apărută acum câțiva ani la Editura Galaxia Gutenberg din Arad.

Ceea ce reține atenția în cartea lui Simion Moț este o anumită relație a omului cu lumea în care trăiește, o relație ce-l amintește, până la un punct, pe Creangă, câtă vreme relația cu locul nașterii stă sub semnul dragostei. Dacă dragoste nu e, nimic nu e, strecoară in text bace Simion, o dragoste ce proiectează o lumină aparte asupra existenței și a cunoașterii propriei ființe. Acest loc, sugerează artistul Simion Moț, are valoarea unuui centrum mundi, loc de plecări efemere și spațiu al întoarcerii definitive: „Dragul de satul natal îl face pe om să cunoască tot ce-i este apropiat ființei sale, fiindcă el, omul, nu poate trăi pe pământul nașterii sale fără dragoste. Altfel pleacă în lume și nimic nu-l mai face să se întoarcă. Alții au plecat, au găsit un loc mai bun și acolo au rămas. Au fost și din acei care au regretat plecarea și au murit nemulțumiți. Și eu am plecat. Pe mine mă fugărise răul și chemarea necunoscutului. M-am întors".

Dar nu despre cartea în sine vreau să scriu aici. Ea este o cronică a unui sat deloc „mărginaș și lipsit de priveliștea lumii", vorba humulesteanului. Aș îndrăzni să scriu despre condiția de scriitor/artist (dacă mi se îngăduie) a lui Simion Moț. În prefața semnată de profesorul și poetul Ovidiu Someșan sunt prezentate „peripețiile" manuscrisului *Cronicii de la Buteni*. Ovidiu Someșan a recomandat prin anul 1990 publicarea manuscrisului la editura Litera din București iar spre „sfârșitul anului 1991, referatul întocmit de criticul literar Ion Bogdan Lefter va recunoaște valoarea operei, deschizându-i calea spre porțile tipografiei. N-a fost să fie: manuscrisul a mai așteptat până în anul 2015!".

Simion Moț are o capacitate remarcabilă de a povesti și de a așeza în universul cuvintelor, ca într-o lume aparte, evenimente, locuri, întâmplări care ar fi trecut neobservate de alții. El se documentează, citește cărți legate de satul său și reține din ele esențialul pe care îl integrează unui demers personal deosebit de atractiv.

Prizonier în Rusia, Simion Moț trăiește calvarul prizonieratului, ajunge în Siberia, totul povestit cu un talent ce amintește romanul realist de bună calitate.

Un capitol intitulat *Cătălina* pare scris la masa de lucru a lui Ioan Slavici, din Șiria, nu departe de Buteniul lui Simion Moț. Autorul lasă de fapt impresia de schiță a unei posibile nuvele, cu personaje și conflicte puternice trăind într-o lume aspră, lângă o cârciumă aflată și aceasta la o margine de drum, unde „drumeții nu întârziară să se oprească". Personajul Cătălina promite ea însăși o narațiune de bună calitate: „Crescută în singurătatea pădurii, Cătălina simțea un fel de teamă în fața fetelor și băieților, pe unde se ducea cu mama ei, până aceasta fusese sănătoasă (...). Dintre oaspeții obișnuiți ai cârciumei, care nu erau alții decât simbriașii lui Ament, toți găsiră că pădureanca e frumoasă, dar mai înaltă decât bărbatul ei. Mulți se căzniră să-i ghicească culoarea ochilor, atâta sfiiciune stăruia peste pleoapele-i lăsate, pe obrazul fără zâmbet".

Autorul consemnează anumite momente legate de scris și de pictură. Mi se pare semnificativă menționarea unui caiet cu linii, obligatoriu cu linii, fiindcă tocmai caietul este cel care îi asigură lui Simion încadrarea într-o tradiție a semnelor, a scrisului și a culturalului. Este un caiet, așadar, „cu linii", fiindcă liniile ordonează și impun o anumită traiectorie și o disciplină severă autorului.

Pe de altă parte, timpul scrisului pare să amintească etapa în care sapa se schimbă în condei iar brazda devine călimară. Simion Moț nu vorbește însă de o treaptă, precum meșterul Arghezi, fiindcă el nu face decât să înlocuiască vremelnic uneltele plugarului cu acelea ale scriitorului. Simion Moț pare de altfel convins (sau cel puțin așa lasă impresia) că între truda scrisului și cea a plugarului nu există o delimitare severă. Poate și pentru faptul că atât condeiul cât și plugul lasă urme, marchează semne, în caietul cu linii ori în realitate, exprimând vibrația personalității omului.

Simion Moț, pictorul, cronicarul și plugarul, se referă surprinzător la clipa de grație a întoarcerii la artă și la scris, la caietele sale cu linii, clipă ce coincide cu libertatea, în sensul în care plugarul se eliberează de o lume supusă utilului. Arta înseamnă pentru el o necesară uitare și o sublimă eliberare, Simion nefiind prea departe de spusele mentorului Junimii. Se referă și el, Simion, în felul lui, la o înălțare impersonală, într-o altă lume, cea a imaginarului, una ideală legitimată prin limbaj specific, prin „culori, imagini și cuvinte". Ceea ce trebuie subliniat este că Simion nu schimbă definitiv uneltele, ascultând un imperativ ancestral: „Când prindeam o clipă de libertate mă întorceam la pictură și la caietele mele cu linii, care mă ajutau să uit de necazuri și de greutăți, ducându-mă din lumea reală în una ideală creată de mine prin culori, imagini și cuvinte. Dar niciodată nu m-am gândit să-mi schimb meseria de agricultor. Poate și pentru că așa îmi spuseseră bunicul și tata!".

■

Copilul

Cristina Struțeanu

Ce de-a mai cotrobăit Zgrumbir văile și coastele de munte! Uneori trebuia să se cațere pe brânci, în coate și genunchi, de-și ferfenițea hainele. Sau se prindea numai în degete de câte o rădăcină, ce ieșea din stâncă, și se aburca mai cu sârg, să se salte. Îi reușea. Alteori se rostogolea în câte o râpă, din care scăpa atât de anevoie, că-l ajungea seara stors, fără puteri. Și doar avea forță din destul. Alunecase pe frunziș, straturi-straturi de frunze adunate cu anii, cu zecile de ani, de nu puteai avea habar ce ascund dedesubt. Câteodată cobora spre văi, seara, cu hainele și părul îmbâcsite de licheni, din cei atârnători ca păianjenii. Care se zăresc doar când îi răzbat razele de soare. Altminteri sunt nevăzuți și lipicioși, cleioși. Se leagănă ușor și trebuie să-i înlături mereu de pe față. Par capcane ale pădurii bătrâne. Par vii. Par niște brațe subțirele învăluitoare, tentacule care se înfășoară pe tine. Te reții cu o tandrețe veninoasă. Te păcălesc că nu-s piedici, că poți liniștit înainta și când colo, te-au prins. Până te descâlcești, te prinde și noaptea.

Voia să dea de Cipriana, asta era.

Întâi și întâi fiindcă ea îi trimitea, când și când, veste. Prin te miri cine. Cum a făcut și cu mine, numai că eu nu înțelesei nimic. Prost mesager. Deci exista, viețuia, anunța asta, dar nu-și încurca pașii cu cei ai oamenilor normali, decât atunci când ea voia. Se dovedise că știa să-ți iasă-n cale, dar și să dispară fără urmă. Se topea parcă-n văzduh. La început, Zgrumbir o căutase pentru ea pur și simplu, s-o afle. Apoi, pentru el, fiindcă se temea că n-o mai știe cu adevărat, că i s-a destrămat din amintiri și, dac-o fi ajuns „alta" acum, s-ar izbăvi de dor. Și-o compunea în gând, dar poate era himera lui, alcătuirea lui, nu o ființă reală. Și cea reală chiar devenise o nebună, pe care aveai neapărat a o ocoli, spre binele tău. N-o pârai autorităților, s-o vâre la vreun zdup, că nu făcea rău nimănui și, dacă asta era voința ei, el ar fi respectat-o. Dar să știe clar. Nu știa decât ce i-am transmis eu.

O percepea ca pe o... lapoviță. Schimbătoare. Când dădea-n ninsoare, când în ploaie curată. Putea fi și grindină, măzăriche, fluidă ca orice apă. O ceață, o pâclă, asta era.

Ori eu îi spusesem că Fata își dorea... mâna lui. Pur și simplu așa rostise. Mâna.

Căușul palmei lui, muncite, aspre, poate și mânjite de uleiuri și catran, ce dacă, atât cât să-și culce obrazul în el, în căuș. Puțin. O mică vreme. Ș-apoi să se ducă bărbatul pe calea lui.

Ducă-se! În Italia, Australia, oriunde i-ar fi tunat. Dacă tot i-ar fi ars să hălăduiască peste granițe. Să muncească „afară"... Îi dădea oare plecarea asta vreo împlinire, în afară de bănuți ceva mai mulți? Fugea de el însuși?

Fetei i-ar fi rămas o amprentă, o căldură pe chip. Dar și interioară. Pe veci, așa părea să creadă în mintea ei zăludă. Plus că, odată culcușită în căușul palmei bărbatului, s-ar fi odihnit în sfârșit, și-ar fi amorțit toate neliniștile, ar fi visat Visul...

Asta era una. Alta și cea mai de seamă, ar fi fost aceea că-și dorea să-l pună la treabă, să-l mâne la drum. Să-i găsească neapărat... copilul. Numai pe el, pe Radu, îl credea în stare să-i răstoarne cumva soarta, să-i îndrepte greșeala fără margini, că-l înstrăinase pe cel prea mic. Și dăduse scris, semnase că nu-l caută pe ploduț, că nu-l vede, că nu vrea să știe de îi e bine. Ori ea voia. Voia cu toată ființa. Ce limpede îi era acum că fusese nesăbuită! Să zămislești un prunc și apoi să-l lepezi altora, era cumplit.

Apoi auzise ceva și mai cumplit. Că se iau copii, cu acte întocmite fals pentru adopție, pentru... a le vinde organele! Pentru transplanturi sau recoltare de celule stem de la un organism tânăr și foarte sănătos. Pentru experimentare de vaccinuri... Atunci i se rupsese filmul Fetei. O vreme n-a mai știut cum o cheamă. Pe bune. Bântuia cu pași ritmați, zi și noapte, înainte și înapoi, fără oprire. Săptămâni întregi... Ce se întâmplă cu oamenii? Cum de-și fac unii altora asemenea grozăvii? Pentru bani?! Mai cu seamă unor copii. Apoi Cipriana a fugit în pădure.

Cum de gândea Zgrumbirul întocmai și la fel m-a uluit. Cum și-au transmis dorința, aceeași, pe nevorbite, pe nevăzute? Așa îmi spusese și el, c-o caută pe Fată, să-i dea ea câteva lămuriri, de unde să înceapă, să încerce să afle un fir cât de cât. Un capăt de fir. Ori să i-l înapoieze cei ce l-au înfiat pe copil, ori să vadă el cu ochii lui că îi merge bine micuțului. Că, la ea, se îndoia că acum i-ar mai putea fi bine...

Găsise, chiar găsise, urme ale locuirii ei în câte o colibă părăsită, cu vatră de foc sau fără. Peste tot însă, pereții din blană de lemn erau scrijeliți cu desene. Făcute cu un briceguș sau cu un lemn ars, care devenise tare de tot și se putea încrusta cu el. Ca-n peșterile primitivilor. Și descoperise chiar grote, gătane de piatră, mâzgălite cu siluete de copil. Asta reprezentau picturile. Copil în somn, în mers, în joacă. Cu picioruțe zbânțuite, cu mâini în sus, ca un țipăt. Ba apărea și un nume – Ionuț. Scris cu majuscule, cu litere de tipar, cu litere de mână. Ionuț pe dreapta, pe stânga, în sus și în jos. Ba și de-a-ndăratelea, Țunoi, de rămâneai trăsnit. Oi, oi Țunami-Țunoi scria în continuare...

Cel mai ciudat era că-i ieșea-n cale de la o vreme, ca un străjer, Cerbul. Îl cerceta, clătina coarnele și sărea înapoi în pădure. Radu a ajuns să creadă că are vedenii și să se teamă. Ba odată i-au scăpărat copitele animalului. Lovise vreo piatră de cremene și-au sărit scântei. De atunci tânărul privea împrejur bine de tot...

Abia când a dat, în pădure, peste un copilaș dormind, s-a speriat. Devenise grav. Cipriana îl furase? Ciobănașul, puiul, că așa părea, se rătăcise, adică fusese uitat undeva? Era înfofolit într-o blană destul de mițoasă de oaie, zâmbea liniștit, dezarmant de dulce, roșu-n obraji, părea a suge în vis, morfolea din buzișoare. Scotea tot felul de sunete, vedea, vedea ceva în lumea lui, hotărât vedea. Scosese o tălpiuță afară și o rotea încet, de parcă pipăia aerul cu degețelele. Visul îl lumina, însă avea și semne de suferință. Dâre de mucișori și lacrimi uscate, mânjite pe obraz. Avea lângă el un măr auriu, un cocean de porumb fiert, o bucățică de caș mozolit și o sticlă mică de coca-cola, pe jumătate plină cu lapte. Mirosea dulce și acru în același timp... Ba, uneori se ridica din blană un abur cam urât mirositor. Se vede treaba că... S-a pus la pândă Zgrumbir și a înmărmurit. Îi bătea inima așa de tare, că se temea că i se aude bubuiala din piept, mărită, amplificată de respirația gâfâită.

Dintr-o scorbură de alături, de la baza unui stejar bătrân, unde, era clar, cineva săpase o vizuină cu ghearele, au ieșit patru-cinci lupani miculuți. S-au zbenguit la soare, s-au mârâit, și-au prins unii altora când urechile, când cozile-n dințișorii ascuțiți și atât au tras până ce s-au pus pe chelălăit luuung. Boticuri supărate, ridicate-n sus. Și, da, a apărut. Lupoaica sură, cam bătrâioară, cam rebegită, cu blana rărită și colți cam tociți. Tot fioroși însă. Până să iasă el de unde se pitise, ca să priveas că fără să fie văzut, ea s-a trântit jos și, fără grijă, s-a răsturnat pe spate. Și-a oferit sfârcurile țâțelor pline și tari. Lupanii iute s-au rânduit cuminți, își cunoșteau locul, aici nu era dispută, era întipărit de la prima sugere. Iar din blana de oaie a răsărit încet și pruncul. S-a târât în patru lăbuțe cu trudă. Cum se prelingea ușor, șira spinării îi părea un mic șarpe ce înainta șurubărit, arcuit. S-a pus și el la supt, că mai era o țâță liberă. Iar lupoaica nici vorbă să-l alunge sau să-l considere pradă. A întredeschis ochii alene, ușor, și a ațipit. Somn superficial, veghetor, dar plin de aroma tihnei.

Ce era de făcut? Sigur, trebuia să nu tulbure scena, dar nici să rămână pasiv. Iar ea, Cipriana, unde era? Unde se învârtea? Amurgul începea să se răspândească, să se furișeze și mama nu se arăta. Oare nu se temea deloc pentru mica ființă? În coliba prăpădită, adăpost provizoriu, a dat peste câteva răvașe. Erau misivele acoperite cu plastic ale cuiva ce-o căuta pe Fată și-i scria – „Unde ești?" A întors pe dos foaia, era albă, cu loc mult de scris și, cu un creion de tâmplar, nimerit demult într-un fund de buzunar, a notat mesajul lui ferm, atât de ferm c-a zgâriat coala apăsând-o:

„Să duci copilul înapoi imediat, plec să-l caut pe al tău."

Când să se semneze, lupoaica a mârâit spre el. S-a răsucit și-a văzut cum lupanii intrau înapoi în vizuină. Soarele se ascunsese într-un nor aprig, negru, și mititelul plescăia în gol. Îi fusese retrasă țâța. Când să se facă forte și să-l ia de spate binișor Zgrumbir, să-l vâre la loc în blana lui, a încremenit pentru a doua oară. Lupoaia îl lingea pe față pe prunc și el se pusese pe gângurit! Sunete atât de dulci, că păreau un ciripit, un „ciprinit", s-a trezit singur că-și zice zâmbind. Hotărât, se tâmpise și el. Prea erau multe întâmplările neverosimile.

Lupoaica s-a ridicat alene, s-a arcuit, și-a întins membrele, și coada și-a îndreptat-o băț. I-a aruncat lui o ocheadă indiferentă, dar conținând avertizare. Se simțea, o percutase. Și, dintr-un salt, a dispărut în pădure. Bărbatul a pus plodul la loc, l-a învelit bine, cu grijă să nu-i răsară afară tălpiuțele și, după ce a așezat la vedere biletul ce-l scrisese, a plecat de-a-ndăratelea. N-a mai semnat biletul. Oricum, în dreptul acela, hârtia se boțise, se rupsese.

Ce zi, ce poveste! Nu cumva a visat? Nu cumva Cipriana și-a așezat bârlogul ei lângă cel al lupoaicei, ca să-și asigure o veghe? Să-i fie păzit pruncuțul ăla oploșit la ea? Îi venea să se întoarcă, să verifice dacă vine, oricum s-o aștepte. Numai că-și luase o slujbă. Urma să fie paznic de noapte la un drum în lucru. Și tura lui stătea să-nceapă. Nu putea întârzia, că era prima zi. Sub nicio formă, nu putea.

S-a rostogolit la vale pieptiș, repeziș, de-a-n boulea, a stârnit roiuri de pietre, nu s-a oprit până jos. Doar s-a zgâriat bine în crăci și rugi de mure. Însă i se părea că, printre sunetele de grohotiș, se aude chemat, strigat. Taci, că-i bine, o fi revenit la colibă. Dar cum se oprea un pic, liniște. Fusese vântul, doar vântul... Și, parcă, muget de cerb.

■

Visul nefardat al uniunii morale în presa din preajma Serbării de la Putna

Adrian Lesenciuc

„Serbarea de la Putna – 1871", afirmă scriitorul Adrian Alui Gheorghe, este „scânteia care a aprins torțele la Mare Unire de la 1 Decembrie 1918". Această afirmație, rostită cu convingerea celui care a studiat nu numai documentele serbării, ci și parcursul ideilor în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea și la începutul secolului XX, a devenit chiar titlu al prefeței care însoțește una dintre lucrările necesare, așteptate în spațiul cultural românesc: *Serbarea de la Putna, 1871. Publicistică, documente, amintiri*1. Eleganta lucrare include, redate cronologic, 154 de articole, începând cu apelul Comitetului provizoriu publicat în ziarul *Traian* la 3/15 ianuarie 1870 și încheind cu scrisoarea din 18/30 iulie 1874 a arhimandritului Arcadie Ciupercovici, egumenul Mănăstirii Putna, în care mulțumește în numele Consistoriului comitetului Societății „România Jună", publicată în 25 august/ 6 septembrie 1874 în *Albina*. Acestor articole din presa vremii, în cei patru ani și jumătate de reacții anterioare sau ulterioare marii serbări pregătitoare a unirii, li se adaugă în paginile impresionantei lucrări 4 restituiri, din textele ierodiaconului Gherasim Putneanul, ale lui Samson Bodnărescu, Ioan Slavici și Theodor V. Ștefanelli. Lucrarea cuprinde în paginile sale mărturiile din presa vremii care, citite integral și într-o derulare cronologică, oferă un tablou aproape complet asupra evenimentului în sine, dar și asupra ecourilor, înțelesurilor asociate acestei întâmplări fericite a românilor de pretutindeni. Lecturile sporadice și trunchiate din presa vremii pot contura, după lungi perioade de cercetări, o perspectivă de ansamblu asupra întregului, dar seria de documente care, redând o realitate percepută, reprodusă aidoma dar din unghiuri diferite, oferă posibilitatea configurării unui întreg organic care nu necesită documentele care să certifice fiecare faptă în parte. Și această lucrare, chiar dacă una care întemeiază perspectiva întregului, are o referință primă anterioară, mai precis cartea *Serbările naționale de la Putna* a cercetătorului Anghel Popa, publicată în 2004 la Câmpulung Moldovenesc, dar acuratețea transcrierii, grija față detalii (în primul rând față de cele ale datării, dat fiind faptul că în documentele din teritoriile aflate sub stăpânire austro-ungară se trecuse la calendarul gregorian, în timp ce în Regatul României trecerea la stilul nou urma să se producă abia la 1 aprilie 1919).

Rodica von Keyserling — *Natură moartă cu portofolii și caiete* (1994), ulei pe tablă, 88 x 50 cm

Parcurgând documentele vremii, se poate constata convingerea, transmisă cu o anumită fermitate, că ideea s-a născut din voința comună a tinerimii academice. Odată intrată ideea serbării în conștiința colectivă, nimeni nu a căutat originile ei cu cincisprezece ani în urmă, în presa anului 1856, când preotul paroh din Șipote, Iraclie Golembiovschi (Porumbescu), secretarul comisiei de exhumare a familiei domnești a lui Ștefan cel Mare, a propus întâlnirea în numele eroului fondator la începutul verii anului următor. Iată, în oglindă, perspectiva semnatarilor primului *Apel*, Petru Pitei (Pitey), Gabriel Băleanu și Emil Cosabust: „Nu este deci dară aroganță ci din contra, o datorie sântă, ca să ia asupra-și efectuirea acestei idei tinerimea română academică. Ea reprezintă *par excellentiam* viitorul națiunii: «unde este inima tinerimii române, acolo sunt și ideile viitorului». O întrunire serbătorească a tinerimii române de pretutindeni nu este alta decât tipul ideii ce pătrunde cu atâta farmec și putere inima fiecărui român: gloria națională"(p.34) și cea a unuia dintre semnatarii *Apelului*, Gabriel Băleanu, candidat de profesor și membru al primului comitet provizoriu, care descria în nr.76 (anul V) din 30 august/ 11 septembrie 1870 al publicației *Albina* de la Pesta serbarea de la Putna din 1870 – despre care nu se vorbește, care a fost omisă a fi adusă în dezbaterea specialiștilor, fiind umbrită de complexitatea serbării din 1871 – considerând inima serbării „poporul" care nu a uitat însemnătatea locului și legătura cu eroii fondatori: „După căderea Bucovinei la Austria, fu Putna una din trei monastiri ale țărișoarei noastre care avură fericire de a nu fi secularizate. Însă, cu alte monuminte de glorie străbună (cetatea Sucevei, Moldovița etc., etc.), fu neglesă sistematic spre a se da, pe încet, uitării. Astfel, înainte de …48, numai poporul nu scăpa din vedere acest loc memorabil, venerând cu inima sfâșiată, dară cu speranța în viitor, memoria părintelui patriei și al poporului, al lui *Ștefan cel Bun și Sfânt*, după cum îl numește el și în ziua de astăzi"(p.78).

Privind de la distanță cele două opinii, ambele sunt corecte, dar reflectând diferit tectonica ideilor, una fiind capabilă să redea fluxul acestora la suprafața faptelor (*Apelul* serbării), cealaltă investigând la rădăcinile constructului imagologic.

Lucrarea *Serbarea de la Putna 1871. Publicistică, documente, amintiri* evidențiază și partea nevăzută a evenimentelor, serbarea pregătitoare din 1870, antrenamentul cu public pentru marea serbare și pentru congresul studenților români de pretutindeni. Prezidiul k.k. al Țării Bucovinei îl avea, în august 1870, trimis special pe secretarul districtual Botta, care a raportat că numărul participanților „a fost neobișnuit de mare". De altfel, lucrarea evidențiază și prudența autorităților, iar aici merită remarcat rolul fundamental în desfășurarea evenimentelor pe care l-au avut, pe de o parte, egumenul mănăstirii, amintitul arhimandrit Arcadie Ciupercovici, pe de alta prefectul

de Rădăuți, românul Orest Renei (sau Renney), care au garantat că evenimentele nu vor degenera. Autoritățile austrice de la Cernăuți, prin semnătura lui I. Wazl în numele președintelui Țării Bucovinei, cereau ca studenții să nu aibă niciun amestec în organizarea serbării, deoarece nu urmăresc cauze religioase. Egumenul a coordonat evenimentele de la Putna din 15/27 august 1870, dar tot el a fost omul care a gândit în amănunt lucrările de pregătire a serbării din 1871, cel care a săvârșit sfânta liturghie de hramul mănăstirii, Adormirea Maicii Domnului, și cel care a citit „cuvântul de îngropăciune la moartea lui Ștefan cel Mare", găsit de Hurmuzachi (p.248). Slavici, rememorând evenimentele la trei decenii distanță, avea să noteze: „Părintele arhimandrit Arcadie Ciupercovici, egumenul mănăstirii Putna, era unul dintre cei mai călduroși sprijinitori ai noștri și astfel și povățuitorul nostru firesc în executarea lucrărilor de pregătire" (p.317), dar cel mai complex profil avea să fie făcut de Samson Bodnărescu (p.307). Cât despre prefectul de Rădăuți, același Slavici notează simplu și cuprinzător rolul asumat, de interfață între administrația austro-ungară și studenți: „D-l căpitan Renei fusese însărcinat să asiste el însuși ca comisar la serbare și s-a învoit să oprească pe jandarmi la Vicov, iar poliția să fie ținută de studenți pe timpul serbării. La Putna au venit numai șase dintre jandarmi, români și aceștia; ei au fost puși la dispoziția noastră" (p.320).

Rolul lui Eminescu în serbare – ceea ce constituie de fapt tema textului lui Slavici din *Amintiri* – a fost rezumat de prefațatorul culegerii de documente, Adrian Alui Gheorghe, astfel: „Toată lumea este de acord, atât martorii din epocă, cât și cercetătorii de mai târziu, că dacă Eminescu nu s-ar fi implicat în manifestarea de la Putna, probabil că evenimentul ar fi fost după tipicul celorlalte – formaliste, s-ar fi încheiat cu osanale aduse împăratului: și asta pentru că în imperiu asemenea manifestări erau îngăduite, fie pentru a da impresia naționalităților că se bucură de oarecare respect, fie pentru că manifestările erau considerate adevărate supape pentru nemulțumirile acumulate" (p.9).

Documentele incluse între copertele culegerii publicate la Putna nu relevă numai detaliile de natură organizatorică și rezultatele remarcabile ale evenimentului. Se poate reface filmic desfășurarea serbării în baza bogăției detaliilor redate în extrem de complexele reportaje ale lui Gh. Dem. Teodorescu, dar și în cele ale altor participanți la serbare și la pregătirea ei. Se pot parcurge listele de subscripții publicate în presă. Dar cartea oferă și informații despre aspectele mai puțin plăcute, cum ar fi cunoscutul caz al falimentului firmei românești din Viena a lui Perlea și Murășeanu, disputele, intrigile, recomandările de prudență venite dinspre Cernăuți, ba chiar comentariile negative în special dinspre nou înființata publicație bucureșteană de nuanță liberală, *Telegraful*, care amenda „triumviratul cosmopolit" Maiorescu-Pogor-Negruzzi, juriul concursului de discursuri câștigat de Al. Xenopol (Xenopulos), înfierându-l în special pe conservatorul Titu (Liviu) Maiorescu, „antiteză a tot ceea ce e românesc, duh pervers, vierme ce roade rădăcinile luminii și libertății, oprobiul neamului său!" (în numărul din 20 iulie/ 1 august 1871, p.117), „acest ilustru personagiu inimic declarat a tot ce este românesc" (în numărul din 29 august/ 1 septembrie 1871, p.244). Note negative rezultă și din articolele asumate, spre exemplu din cel al lui Ion Polescu din același *Telegraful*, care mai publica în presa vremii și în *Românul*, și în *Ghimpele*, și care nota pe marginea literaturii române (pe care, de altfel, n-o cunoștea) că este incapabilă să servească scopurilor serbării: „Unde sunteți, mari poeți ai României, Eliade Rădulescu și Bolintineanu, ca să concepeți imnuri și cântări pentru această mare sărbătoare la care au să se închine toți românii? Voi nu mai sunteți! Și alții n-au mai ieșit!" (p.150). Și la distanța de treizeci de ani, Slavici privește întreaga atmosferă a serbării cu aspectele ei remarcabile, întemeietoare, pregătitoare, în acord cu Adrian Alui Gheorghe, pentru Marea Unire, dar și pe cele mai întunecate, pline de intrigă, de răutăți, într-o lume politică ce abia începea să-și reverse izurile dâmbovițene. Nu discursul lui Xenopol era problema – discursul continuă să rămână și astăzi o probă impecabilă de angajare în spiritul unității morale proiectate –, ci faptul că alegerea acestui discurs (unicul, de altfel) fusese făcută „de cei mai primejdioși complotiști, și asta era o vină pe care adevărații naționaliști nu ne-o puteau ierta" (p.322).

Alte asemenea aspecte nu întotdeauna luate în considerare de cercetători – absența boierimii bucovinene, din diferite temeri, absența elitei literare – fac obiectul trecerii în revistă a presei anilor de efervescență. De pildă, *Familia* de la Pesta menționează în numărul din 29 august/ 10 septembrie: „Dintre somitățile literare, numai d-nii Kogălniceanu și V. Alecsandri participaseră, dar și aceștia numai jumătate de zi. Boierimea Bucovinei, din cauze mai înalte, politice, excelă prin absența ei admirabilă" (p.251). Privind în profunzimile lucrurilor, acestea stăteau de fapt și mai grav. Alecsandri, de pildă, n-a coborât în gara de la Hadikfalva, despărțindu-se de „deputățiunea" ieșeană și continuând drumul spre Cernăuți, chipurile pentru a se întâlni cu alți absenți, Hurmuzăcheștii. Așadar, și revoluționarul Alecsanddri s-a remarcat prin exact aceeași admirabilă absență.

Despre poporul îmbătat de aerul tare al propriei istorii la un eveniment care, chiar dacă nu a fost croit încă de la bun început de junimea academică română de la Viena, a fost asumat în totalitate de aceasta și de tineretul român din celelalte centre importante de învățătură, despre serbarea de care s-au speriat oamenii politici români și boierii cu interese politice, vorbește presa vremii adunată între copertele unei lucrări fundamentale: *Serbarea de la Putna, 1871. Publicistică, documente, amintiri.* Vă doresc lectură rodnică din propria dumneavoastră istorie nemachiată, fără lifting ideologic și fără operații de înfrumusețare. Să reținem în primul rând mesajul de pe flamurile junelor române depuse la mormântul Marelui Ștefan: „Cultura e puterea popoarelor" (p.91) și constatarea lui Slavici: „căci e [...] în natura lucrurilor ca prin cultură să ne apropiem unii de alții" (p.331).

Note

1 Centrul de cercetare și documentare „Ștefan cel Mare" al Sfintei Mănăstiri Putna. (2021). *Serbarea de la Putna 1871. Publicistică, documente, amintiri.* Ediție îngrijită de monahul Alexie Cojocaru. Prefață de Adrian Alui Gheorghe. Mănăstirea Putna: Editura Mitropolit Iacov Putneanul. 349p. ■

Vizitați site-ul nostru:
tribuna-magazine.com
• comentarii
• analize
• interviuri

TRIBUNA MAGAZINE,
WEEKLY MAGAZINE IN ENGLISH, ROMANIAN AND ITALIAN

Cine să apere limba română?

Elena Vieru

Limba română este moștenirea cea mai prețioasă a românilor, fiind ceea ce ne confirmă ca națiune în galeria națiunilor lumii, conferindu-ne identitate și rost pe acest pământ. Aceasta pentru că *la orice popor, limba este, propriu-zis, expresia exterioară a spiritului său*, un depozitar al experienței acumulate de fiecare colectivitate umană, proiectând o viziune unică asupra universului și definind spațiul în care se dezvoltă noile generații. Cunoscând o evoluție frământată, de-a lungul istoriei, prin care și-a cristalizat o alură și o muzicalitate de mare rafinament, limba română se cuvine să rămână pentru noi, așa cum afirma Mihai Eminescu, *stăpâna noastră*, regina căreia îi datorăm unitatea de neam. Din păcate, puțini sunt aceia care cunosc lupta înaintașilor pentru păstrarea vie a acestei comori, dar și mai puțini cei care conștientizează câtă nevoie de apărare are limba română, în condițiile în care, mai mult ca oricând, ea se vede jefuită de cele mai frumoase podoabe ale sale.

Dacă, de-a lungul veacurilor, ne-am nevoit să desăvârșim limba română, spre a-i spori capacitatea de exprimare a tuturor noțiunilor, transformând-o într-un mijloc de comunicare modern, care să permită o racordare rapidă a spiritualității românești la mișcare europeană a ideilor, dacă am parcurs numeroase etape, unele tensionate, de fixare a unei scrieri a limbii, în acord cu nevoile naturale de funcționare logică a acesteia, ajungând, după îndelungi polemici, la alegerea principiului fonetic și la imaginea actuală a ortografiei, după atâta efort, așadar, asistăm la o risipire a calităților clădite în timp, la o reală îngenunchere a idiomului național.

Oriunde ne întoarcem, la tot pasul, în viața reală sau în mediul on-line (mai ales aici!), observăm o dureroasă mutilare a limbii române, atât în varianta vorbită, dar, cu deosebire, în forma ei scrisă, fapt care este foarte grav. În acest context, subscriem afirmației scriitoarei brașovene Mihaela Malea Stroe care, într-un material prezentat cu prilejul sărbătoririi limbii române, la ea acasă, la Brașov, sublinia: *Dacă ar fi să definesc statutul actual al limbii române, aș îndrăzni să spun că este o limbă îndelung asediată de anumite categorii ale propriilor vorbitori.* Puțin mai departe, distinsa doamnă enumeră și „campionii" absoluți în hărțuirea limbii române, listă care începe cu politicienii, jurnaliștii, traducătorii de filme, autorii și interpreții de reclame, finalizând cu aplicațiile de tip *Google translate*. Deși nu intră în categoria modelelor de exprimare elevată și corectă a limbii, grupul stricătorilor de limbă ar putea fi completat cu utilizatorii rețelelor de socializare, cu vârste și profesii variate care, în goana comunicării și din economie de timp, schingiuiesc literalmente limba, utilizând structuri greșite sau cuvinte care nu au nicio legătură cu fizionomia autentică a limbii. În continuare, doamna profesor vine cu o serie de exemple relevante prin care își argumentează afirmațiile, aducând în prim-plan abaterile de la normă, dificil de anihilat cu toată „artileria grea"a apărătorilor de limbă, pe care o și descrie parțial: Ioan Aurel Pop, Ana Blandiana, Nicolae Manolescu, Rodica Lăzărescu, Magda Ursache, Rodica Zafiu, Gabriela Pană etc. Și totuși, dincolo de eforturile specialiștilor ale căror voci se aud din ce în ce mai greu, cine să apere limba română?

Desigur, în calitate de cetățeni ai acestei țări, născuți și crescuți la „sânul" limbii române, ca fii ai ei ce i-am sorbit dulceața încă de la primele cuvinte cu ajutorul cărora am cunoscut lumea și viața, în esență, căci tot ce ne înconjoară se încheagă prin cuvânt, așadar, nativi fiind, se cuvine ca fiecare dintre noi să își asume acest rol. Dar câți înțeleg asta? De aceea, considerăm că nu ar fi lipsit de interes să amintim importanța scriitorilor în păstrarea și dezvoltarea limbii literare, adică a limbii normate, corecte, văzută ca variantă standardizată, pe care ar trebui să o cunoască și să o utilizeze toți vorbitorii. Căci limba literară reflectă cultura majoră a unui popor, fiind numită și limbă de cultură, aceasta reprezentând o creație culturală conștientă, cu bază obiectivă în limba vorbită, dar construită în funcție de anumite scopuri, prin modele și norme, dar, mai ales, prin îmbogățirea fondului indigen cu ceea ce a realizat rațiunea umană, în general. În acest sens, se impune precizarea că foarte puține dintre miile de limbi din istorie au ajuns la stadiul de limbă literară, româna biruind vitregiile vremurilor, scrisul și creația intelectuală superioară fiindu-i aliați decisivi în lupta ei.

Aducând discuția în zona literaturii și a scrisului ca profesie, vom spune că limba scriitorilor oferă istoricului limbii un document de epocă, în care sunt consemnate formele, oscilațiile, inovațiile, fapt care permite cunoașterea normelor urmate într-o anumită perioadă istorică. Limba literaturii prezintă interes nu prin elementele originale ale fiecărui scriitor, ci prin ceea ce reflectă trăsăturile comune ale limbii, adică bogăția ei internă pe care autorul o pune în valoare, nu numai pentru vorbitorii dintr-o anumită epocă, ci și pentru epocile ce vor urma. Rezultă, de aici, că operele scriitorilor reprezintă modele de performanță lingvistică, dezvăluind atât ingeniozitatea asocierilor de cuvinte în structuri spectaculoase, capabile să dinamiteze locul comun, cât și atitudinea față de limba pe care o utilizează ca material al propriilor creații. Toți marii scriitori au dovedit grijă și prețuire față de limbă, propunându-și și reușind să o șlefuiască, evidențiindu-i infinitele posibilități de expresie. Dacă Eminescu, de exemplu, a înțeles că varianta literară a limbii nu tolerează elemente situate, pentru conștiința unei anumite epoci, în afara normei, lăsând urmașilor, prin creația sa, veritabile modele de limbă literară, Caragiale a contribuit, prin ironie și umor, la sancționarea și îndepărtarea utilizărilor greșite ale cuvintelor, declarând un adevărat război stricătorilor de limbă. Nu întâmplător, atât

Rodica von Keyserling *Frunze de podbal* (1998)
ulei pe panou, 33 x 30 cm

unul, cât și celălalt au formulat opinii memorabile despre limba română: *Limba română la sine acasă e o împărăție bogată, căreia multe popoare i-au plătit banii în aur. A o dezbrăca de averile pe care ea le-a adunat mai bine de o mie de ani, înseamnă a face din împărătească o cerșetoare* (Mihai Eminescu) sau *Trăiască frumoasa și cumintea limba română! Fie în veci păstrată cu sfințenie această Carte-de-boierie a unui neam călit la focul atâtor încercări de pierzanie* (I.L.Caragiale).

Ca atare, și scriitorilor le revine misiunea de a salva limba română, ei fiind contemporani cu abuzurile ce se comit asupra ei. Deși sunt numeroși aceia prin a căror operă limba este apărată și valorificată remarcabil, există, din nefericire, și mânuitori ai condeiului care neglijează această latură, folosindu-se de limbă doar pentru a-și devoala frustrările sau egoul personal, fără a o pune în valoare sau a o feri de virusarea cu elemente din varianta neîngrijită, colocvială, prezente în discurs fără premeditare, doar ca o alternativă comodă, total neadecvată, de exhibare a unor trăiri. Critica literară care încurajează asemenea impostori este complice în acțiunea de siluire a limbii române, ca una care ignoră unul dintre aspectele capitale de luat în calcul, în analiza unui text. Un scriitor devine cu adevărat scriitor atunci când, cunoscând în profunzime limba, dovedește respect și creativitate în valorizarea resurselor ei. Altfel, pericolul este mare căci, cu voie sau fără voie, scriitorul oferă publicului mostre de utilizare a limbii, care pot fi luate drept modele, mai ales de necunoscători. Și, Doamne, cât de mulți sunt încă aceștia!

Bibliografie

1. Gheorghe Moldoveanu, *Crâmpeie de Limbă Română*, Editura Pim, Iași, 2018, vol. 2.
2. Mihaela Malea Stroe, *De ziua Limbii Române*, material prezentat la evenimentul de omagiere a limbii române, desfășurat în Brașov, la Teatrul „Sică Alexandrescu".
3. Ioan Oprea, Rodica Nagy, *Istoria limbii române*, Editura Universității Suceava, 2002.
4. Eugen Munteanu, *Gh. Ivănescu, deschizător de drumuri în studiul limbii române literare*, postfață la *Probleme capitale ale vechii române literare* de Gh. Ivănescu, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iași, 2012.

■

Un trickster postdouămiist seducător

Ștefan Manasia

Florentin Popa
Dezintegrare
Alba-Iulia, Editura OMG, 2021

După ce debutează la Casa de Editură Max Blecher cu *Trips, heroes & love songs* în 2013 și își reconfirmă statutul de *freak* literar postdouămiist în *Efrafa* (Charmides, 2017), Florentin Popa revine cu un volum bulversant în 2021, tipărit la OMG, în colecția OHMYGODPOETRY (al cincisprezecelea titlu din serie).

Dezintegrare este cel mai bun volum de poezie pe care Flo îl publică pînă azi. Evident, schimbare de macaz: dinspre poezia alintat-corporatistă, cu gameri și „băieteală" (redundant cuvînt în jargonul unei generații!), cu lexic chinuit și sintaxă asemenea către discursul orgolios care continuă o linie fertilă – Voronca, Dimov, Cărtărescu & stuff –, a unei senzorialități debordante, abia acum încastrate într-un stil personal, eclectic, oniric, vizionar. Unde marca personală este tandrețea prin lupa căreia descoperim comicul existențial. Pictural, filosofic, muzical, de un umor rece, alternînd poemul în vers alb (incantație și/sau delir) cu sonetul (două-trei piese sînt bijuterii absolute), Flo Popa mi-amintește un pic de tînărul Pound, descoperit în diverse biografii. Într-un fel, omul era opera, era nebunie, sarcasm și versatilitate, și exigență. Abia în *Dezintegrare*, Flo își găsește o persona livrescă pe măsura profilului său diurn/nocturn, histrionic & flamboyant. Un fel de android sentimentalizat, culegînd cu retina sintetică și microfoanele nostalgia peisajului postindustrial, frumusețea sordidă și lipsită de speranță a periferiei, filtrînd ritmuri medievale & *beat*uri postumane…

Rodica von Keyserling — *Canistra de tablă* (2009)
ulei pe panou, 80 x 55 cm

„și-acolo Ereshkigal, regina lumilor de jos/ce ține cartea morților pe coapse/și-a ridicat privirea din lutul tăbliței/țintinud-mă cu ochii, și-a-ntrebat: «cine/mi l-a adus acum pe-acesta aici?»//m-am trezit ca un om stors de tot sîngele/ce rătăcește-nsingurat într-un desiș de trestii". *Casa de țărînă* e prima introducere a cărții: poem șamanic și coșmaresc, restaurează demnitatea mitologicului pentru a o dinamita (în final), cam ca în parodiile tînărului Marin Sorescu, dar lăsîndu-ne totuși storși *de tot sîngele*, agonizînd *într-un desiș de trestii*. Imaginea este extrem de puternică, filmică, te transpune – magic – în pielea personajului zombificat. A doua introducere este poemul *faza e că*, unde discursul i-al unui misionar aparent îmblînzit, în maniera lui Vlad Drăgoi: „perfect adevărat: oamenii sunt/rufe ce flutură pe frînghii fără clești în vînt/și inimile noastre scrîșnesc și scînteiază/ca niște cristale de cuarț apăsate/de-o presă hidraulică enormă-n fiecare noapte//dar sper să ai dreptate, și viața să fie la fel de simplă/ca atunci cînd îți faci cartofi prăjiți: *good vibes only*" ș.a.m.d.

Oricît ne-ar plăcea noul Florentin Popa și prea-dosloviile domniei sale, nu putem trece cu vederea construcții prețioase ca „vîntul suicidal al nopții", „pînza de păianjen din vată de zahăr/ a unei bucurii copilărești" sau „căldura familiarității". Ceva distonează aici. Împîclește versuri & armonii meseriașe, precum cele din *nimic nu e cu adevărat greșit*: „ca într-un jar în care poți să răscolești de-aproape/un synth la care poți cînta fumat în noapte/ cu *filter sweeps* orbești peste un sequence infinit – /fără să te temi că faci nimic greșit". Sau din poemul eponim, *dezintegrare*, tandră și ludică lamentație despre – în fond – înstrăinare (& întinzînd axoni parodici spre elegiile unui Alexandru Mușina): „oh, tu – uzină de mecanică fină din vale/cu M-ul din logo făcut din doi munți printre care/susură un izvor, un braț de muncitor cu ciocan/și o axă cu came/cu brazi țîșnind prin geamuzile verzi și sparte/din corpurile tale abandonate/cu pompe de injecție diesel care ciugulesc/în loc de găini prin curțile tale de ciment/cu iarba crescînd între crăpături/ca granițele din europa universalis/unde trenul se înclină în curbe între două halte scurte/și aerul miroase a fier și a rășină ca o mînă/care a transpirat ținîndu-se de-o bară din autobuz". Foarte bun e și poemul postbeatnic intitulat *slavă*. De un umor extrem de elaborat & recomandabil numai adevăraților iubitori de litere este și cîntecul science-fiction *SCP-197x-THARN*, o microapocalipsă, paginată artistic, cu litere albe pe fond negru, pe hîrtia aia lucioasă pentru care îl invidiem pe editorul de la OMG. Și *last but not least*, este absolut admirabilă pasiunea lui Florentin Popa de a revitaliza/recicla forme vechi, lexicul muntenesc profund, arhaizant, „boieresc", bisericesc ș.a.m.d. Îmi place arheologia asta a limbajului. Și goana după noi limbaje, după termeni veniți din cît mai exotice (sub) culturi. Bunăoară, sonetele intitulate *(aserеje)* – acesta putînd fi savurat numai în cunoștința con/subtextului muzical, hispano – și *(carbohidrați)*

– ultimul cu un aer lejer de cinema nipon & graphic novel, preferatul meu din această carte, de unde ar mai fi multe texte demne de comentat, citat, savurat.

Am să închei invitația mea la lectura volumului *dezintegrare* al lui Florentin Popa, redînd mai jos electrizantul, perfect șlefuitul sonet *(carbohidrați)*: „carbohidrat și condiment – așa m-a făcut mama/nu-s zeroșapte cu martini, laser-pix/unde-i dă X-men pumni, eu dau doar chix/zero substanță X, stamină – numai *mana*//sunt șaormarul tatuat cu pix/care-avea scris «kebab» în hiragana/și-apoi cu roșu «lore» lîngă «dana»/bag inima la-vîrtitoare și mă risc// o joc din pre-release, sunt șef pă clanuri/fac mare strategie, se numește Yolo –/dar cînd cocorii lasă fusuri negre peste lanuri//și-ți scapă mărgărint din ochi de la *kokoro*/voi fi acolo, nu am alte planuri/crek. Sunt eu, vecinul tău Totoro".

■

Rodica von Keyserling — *Anul Nou 2002* (2002)
ulei pe placaj, 36 x 26 cm

„Undeva trebuie să existe o țară a Poeziei”

Alexandru Sfârlea

Valeriu Birlan
Vizitatorul
Editura Vasiliana, Iași, 2020

Afirmă – cu o gentilețe oarecum febrilă, dar și cu un fel de fermitate ușor zdruncinată- autorul acestui volum de versuri, al cărui titlu este coincident cu tabloul pictoriței Maria Mănucă, reprodus pe prima copertă, „vizitatorul” fiind un cerb la fereastră. Între poet și mânuitoarea pensulei încinsă-n culori, cititorul cel... vigilent va „descifra” un flux acut de empatie noncerebrală, care, evident, se dovedește a fi fertil în plan artistic. Pe Valeriu Birlan l-am cunoscut la Casa scriitorilor din stațiunea Neptun, n-am prea vorbit – eram pe finalul sejurului și răcit bocnă de la o înghețată- dar a apucat să-mi spună (după ce îmi citise antologia *Vocile lui Sing*) că și el se simte, uneori, un fel de „intrus” prin varii aglomerări, mai mult sau mai puțin scriitoricești. Eu „aninasem” la această stare implicând conotații psiho-somatice, cuvântul „imprecizie”. Doar că, din acest al 11- lea volum al său, impresia ce se desprinde este că poetul se simte, dimpotrivă, iradiant de în largul său, ca să zic așa. Poeziile lui Birlan emană o anume simplitate pulsatil-retractilă, un aer al vibrațiilor autoreferențiale cu conotații livrești, care scoate poeticitatea din anonimat; o-nvecinează (parcă) premeditat, cu desuetudinea unor tabieturi, având în prim-plan sintagma „citesc și scriu”. De altfel, chiar primul text din volum se intitulează *Anonimul: ... Nimeni nu-l știe, nu-și amintește de el./ Dar vrăbiile îi dăruie un pom ciripitor,/ melcii îi aduc uimire pe cochilii,/ greierii îi ridică un monument de sunete.*

Predominant, obsesiv aș zice, poetul se lasă cucerit, cu un soi de persuasivitate intensivă – dovedindu-se a fi, de fapt, un (aparent) timid cuceritor – de soarta (uneori ingrată, alteori ferice) a cuvintelor, a paginilor scrise, a poeziei în sine. El cultivă – cu destul rafinament și probitate stilistică – acel sentiment inefabil și recrudescent al regăsirii de sine: în timp ce oficiază facerea și desfacerea cuvintelor (ca după o imersiune parțială în transcendent). Doar că, acea componentă sufletească, în cele din urmă, depășește datele intrinseci ale simplei personificări, constituindu-se într-un avatar inextricabil și acut expresiv: *Pe zi ce trece te preschimbi în cuvânt./ În cuvânt ce se trezește dimineața uimit/ de faptul deșteptării, în cuvânt ce-și bea/ ceaiul, își ia medicamentele, scrie, citește, / deschide televizorul. În cuvânt care adoarme / învins de încercările zilei, în cuvânt ce visează. / Pe zi ce trece, îți pierzi conturul în aer.* (Pierdere de sine).

În unele cazuri, avem de-a face cu o ”inițiativă” a obiectualului livresc, răspunzând unor stimuli energizați cu o potențialitate sublimată pe invers : *Mi-am pus ochelarii pe carte/ și deodată, privindu-i mai bine,/ am văzut că ea, cartea se uita la mine/ iscodindu-mă.* (Punct de vedere) ; *Când vine vremea, nu tu la ele/ ci ele la tine vin,/ își caută culcuș în sufletul tău/ precum puiul în cuib.* (Cuvintele) ; *Cum va fi poezia în viitor?/ Poate va fi asemeni/ unui puls de laser/ ce vindecă instantaneu/ rănile.* (Poezia) etc. Fără a o mai lungi, consider că nu degeaba ne atenționează poetul Valeriu Birlan că, zice, „cel mai greu e să fii firesc”. Dumnealui a reușit, în acest volum, nu doar să fie firesc, pe cât îi va fi stat în putință, dar și (de cele mai multe ori), fără doar și poate, convingător.

■

istoria literară

Spinoasa problemă a autorului în vâltoarea controverselor

Radu Bagdasar

Cu Dante, Petrarca, Boccacio și ceilalți stilnoviști în Italia, Cervantes, Lope de Vega, Calderon de la Barca sau Baltasar Graciàn în Spania, Ronsard și Pleiada în Franța, Shakespeare și Renașterea elisabetană în Anglia, Goethe, Schiller și clasicismul german în Germania se instituie o frontieră istorică a literaturii înalte în Europa care plasează implicit scriitorul pe un piedestal social. Geniu tutelar, figura lui este sacralizată, adulată, celebrată, influența lui socială este imensă la punctul de a face și a desface legi și instituții, a face să se clatine guverne sau a prepara schimbări sociale de anvergură precum cele consecutive Revoluției franceze al cărei artizan moral și politic principal a fost Voltaire sau independența Statelor Unite în care Diderot a fost direct implicat. Același Diderot care era autorul preferat al Ecaterinei a II-a a Rusiei și care i-a inspirat, cel puțin în parte, politica, după cum, cu un secol mai târziu, Tolstoi ghida cu sfaturi înțelepte guvernanța țarului. Prin ricoșeu, gândirea lui Tolstoi a influențat-o pe cea a unui mare admirator, Gandhi, conducând astfel indirect la independența Indiei în 1947. Scriitorul se găsește la apogeul prestigiului și influenței sale.

De aici și până la moartea instituției scriitoricești este o distanță ca de la cer la pământ. „Mais comme impossible n'est pas français” ea a fost totuși decretată în anii `60 - `70 de o pleiadă de ponți francezi ai literelor și psihologiei: Roland Barthes, Marcel Blanchot, Michel Foucault, anticipați în parte, culmea, de figuri de autori precum Mallarmé, Proust Valéry. Fenomenul este stupefiant, abrupt, absurd și imposibil de înțeles în contextul unei culturi de prestigiul celei franceze. Și nu pentru faptul în sine, care ar fi putut constitui în fond marea descoperire a unei iluzii devenită realitate și demistificată de genialul Barthes – mitul împăratului gol în specie -, ci tocmai invers, pentru că este o imensă mistificare. Culmea este că ea se face în fața unui public intelectual care îl ascultă cu evlavie, și pare a fi acceptată contra tuturor argumentelor logice, istorice, culturale, de bun simț.

În anii de confuzie ideologică ai epocii respective, Ionesco (1969, 13-14) aruncă o privire retrospectivă dezabuzată asupra repercutărilor istorice subiective ale imaginii scriitorului în societate: după ce a fost calificat de „nebun” (Platon), de „supraom”, „om superior având intuiție mai mult decât media oamenilor”, după ce cu Rimbaud și suprarealiștii a devenit un „clarvăzător” (voyant), după ce s-a metamorfozat într-un „îndoctrinat în scopul de a îndoctrina la rândul său „poporul” (scriitorul socialist de exemplu), după ce s-a crezut că nu este decât un fel de „subdezvoltat intelectual”, s-a ajuns în sfârșit la o odihnitoare revenire la condiția de „homme” (Ionesco *Ibidem*). Diagnosticul lui Ionesco este probabil consecința unei uzuri morale a condiției scriitoricești, a unei oboseli istorice: totuși nici la ora actuală, scriitorul nu s-a dizolvat în masa gregară a populației de rând. Înălțimea piedestalului care îi este atribuit a diminuat, dar el este încă instalat pe un piedestal. Adevăratul creator, oricare ar fi domeniul lui de exercițiu, rămâne o ființă de excepție, un lider de opinie, o marcă a timpului său. Dar dacă imaginile evocate de Ionesco nu depășesc condiția de poncife epistemologice șubrede și parțiale, o privire în istoria culturii poate aduce clarificări mai solid fundamentate.

Secolele anterioare, cel puțin de la Friedrich Schleimacher (1768 – 1834), fondatorul hermeneuticii non biblice, încoace, scopul exegezei este restaurarea semnificației unei opere, al cărei ancoraj inițial se găsește în mod incontestabil în spiritul autorului. Acesta devine implicit factorul regent al ecuației autor – text – lector, chiar dacă interpretarea textului de către lector, deci crearea de metasensuri, este teoretic nelimitată, cu riscul de a eșua în arbitrar și insignifiantă.

Gânditor romantic și istoricist, pentru Schleiermacher modalitatea de a parveni la intenția originară este simpatia, un fel de *Ein fühlung*, devenită mai târziu *Zirkel im Verstehen* (cerc hermeneutic). Acest cerc hermeneutic pleacă de la o primă ipoteză a semnificației textului, apoi analizează părțile și revine cu o nouă ipoteză asupra ansamblului. Acest mod de a proceda are ca presupoziție subiacentă faptul că între părți și tot există „o relație organică de interdependență” (A. Compagnon) și implică un dialog între prezent și trecut. Problema este că această metodă presupune coerența textului (totul care determină funcțiile părților) ceea ce nu este întotdeauna cazul în literatura modernă.

În secolul XX chestiunea autorului revine în prim planul scenei și devine un adevărat câmp de bătălie.

Referințe bibliografice
Ionesco, Eugène (1969), *Découvertes*, Genève, Edition d'art Albet Skira.

■

Liturghie și apofatism (I)

Nicolae Turcan

Vom lua în discuție raportul dintre Liturghie și apofatism.[1] Două observații se impun aici: cea dintâi se referă la faptul că, prin Liturghie, vom avea în vedere doar Liturghia ortodoxă, fiind singura pe care o cunoaștem prin participare; cea de-a doua, privitoare la apofatism, că vom înțelege apofatismul drept o manifestare a misterului. Dacă teologia ne învață că Liturghia este în întregime apofatică[2] și că toate părțile ei stau sub semnul și numele tainei[3], atunci va trebui să privim Liturghia pornind de la deschiderea și semnificația acestui cuvânt. Scopul acestui text nu este acela de a oferi o nouă interpretare textelor liturgice, ci o teo-fenomenologie a experienței liturgice[4].

Întrebarea la care vom încerca să răspundem este: cum se întâlnește apofatismul în Liturghia ortodoxă și ce înseamnă transfigurarea pe care Liturghia o propune? Punctul de plecare va chestiona fenomenologic raporturile dintre gândirea prezentă în Liturghie și onto-teologie. Dacă experiența liturgică este o experiență a misterului, o experiență apofatică așadar, care vorbește despre un *dincolo*, atunci raporturile ei cu metafizica trebuie interogate pornind de la apofatism. Vom lua apoi în discuție câteva fenomene liturgice: fenomenul lumii și transfigurările pe care Liturghia le propune; fenomenul dialogului liturgic, devenit rugăciune, și exprimarea credinței în Liturghie; și taina comuniunii divino-umane pe care Liturghia o propune. Toate aceste fenomene vor fi discutate în orizontul apofatismului înțeles ca experiență a tainei incomprehensibile și, totodată, ca „experiență eclezială”[5].

Onto-teologie, liturghie, apofatism

Liturghia ortodoxă este un fenomen prin excelență religios. Religios înseamnă mai întâi de toate că nu există condiții *a priori* formale în subiect care să condiționeze apariția unui asemenea fenomen și, astfel, să-l reducă la un fenomen subiectiv. Dacă ar fi așa, atunci Dumnezeu ar fi o creație a omului, prin proiecția calităților umane, ca la Feuerbach, unde teologia era, de fapt, o antropologie. Niciunul dintre participanții la liturghie nu ar fi de acord cu o asemenea interpretare antropologică și ateistă. Ca fenomen religios, liturghia dezvăluie o revelație care vine de altundeva, care ar fi mai degrabă un fenomen saturat, pentru care, în raportul dintre intuiție și concept, intuiția se oferă în exces, în mod paradoxal, trezind uimirea și convocând la mărturie și autodepășire[6].

Prin urmare, lucrarea liturgică a omului nu se desfășoară în fața unui Dumnezeu al metafizicii, înaintea unui zeu conceptual înțeles ca fundament al gândirii, cauză a unor raționamente bine conduse ori concluzie a lor, sinonim cu conceptul de ființă sau de *causa sui*. Heidegger a acuzat metafizica de a fi, de fapt, *onto-teologie*[7]. Termenul apare la Kant și se referă la teologia transcendentală care crede că existența lui Dumnezeu poate fi cunoscută doar prin simple concepte, fără ajutorul experienței[8]. Procesul – numit de Heidegger „constituirea onto-teo-logică a metafizicii” – evidențiază că „metafizica este teo-logică pentru că este onto-logică. Ea este onto-logică pentru că este teo-logică”[9]. După cum îl prezintă Heidegger, Dumnezeul onto-teologiei este însă problematic și *non-liturgic*: „Omul nu se poate nici ruga, nici sacrifica înaintea acestui zeu. În fața conceptului de *causa sui*, omul nu poate nici îngenunchea uimit, nici cânta sau dansa”[10]. Dezvăluie liturghia „gândirea care trebuie să-l abandoneze pe zeul filosofiei, înțeles drept *causa sui*”, adică o gândire mai apropiată de „Dumnezeul divin”[11]? Deși afirmativ, răspunsul la această întrebare, pe care vom încerca să-l argumentăm în continuare, este nuanțat: în liturghie se dezvăluie *un asemenea tip de gândire*, o posibilă depășire a onto-teologiei, dar nu neapărat prin renunțarea completă la limbajul metafizicii, așa cum s-a întâmplat în tradiția filosofică post-heideggeriană, care a acceptat teza onto-teologică a lui Heidegger. Teza noastră este că nu conceptele metafizicii Îl transformă automat pe Dumnezeu din Dumnezeu viu în Dumnezeu conceptual, ci mai degrabă contextul și „jocul de limbaj”[12] în care ele sunt folosite – fie al metafizicii, fie al liturghiei și vieții religioase.

Însă cum ar putea fi liturghia o *gândire*, când ea este mai întâi de toate o lucrare a omului, o experiență și un ritual? Ce se donează aici? Se donează spațiu, timp, fenomene, logică? Dumnezeul onto-teologiei este scos din circuit, fără ca aceasta să conducă la ateism metodologic, așa cum se întâmpla în cazul reducției transcendental-fenomenologice a lui Husserl[13]. Este experiența care se oferă în „teatrul” și „dansul” liturgic suficientă pentru a vorbi despre o posibilă gândire postmetafizică? Sau, la polul opus, este liturghia *fără* gândire? Ar fi prea mult spus. Jean-Yves Lacoste definea liturghia ca fiind, „prin convenție, logica anume care guvernează întâlnirea omului cu Dumnezeu”[14]. Este această logică deopotrivă *teo-logică*? Întrebarea este decisivă, pentru că în fața unui eventual răspuns negativ, ceea ce numim liturgic va putea fi redus la sacru, ca la un *a priori* religios ce „va disimula pur și simplu Absolutul” și va „produce idolatria”[15]. Sacrul este fără chip, „vag, obscur, impersonal”[16]; însă travaliul liturghiei are loc înaintea unui Dumnezeu al Revelației, un Dumnezeu personal. Prin urmare, suntem nevoiți să-i recunoaștem logicii liturgice faptul că este deopotrivă o *teo-logică*. Și că, indiferent ce se înțelege acum prin aceasta, liturghia este structurată de o gândire, o gândire teologică.

Însă pasul acesta ne aruncă într-un impas și mai mare, în măsura în care teologia devine structura prin care se dictează ceea ce urmează să se întâmple. Nu cădem acum din nou în onto-teologie? O experiență supusă fără rest gândirii nu mai este o experiență veritabilă pentru că nu mai include noutatea, uimirea, viața. Este doar o repetiție a identicului, închisă în propria sa moarte, un joc al totalității fără infinit, așa cum gândea Levinas aceste două concepte. Or liturghia este o repetiție a non-identicului, un eveniment, o experiență a ospitalității și transfigurării propriei finitudini[17]. Prin urmare, este necesar să distingem între teologia rațională și teologia mistică sau apofatică. Cea dintâi este o figură a metafizicii care și-a atins apogeul în marile sisteme medievale – fapt ce nu reduce gândirea medievală la un raționalism fără mistică; cea de-a doua însă ține de Revelație și, așa cum o descrie Vladimir Lossky, este „o spiritualitate care exprimă o atitudine doctrinară”[18]. Pentru că exprimă viața și este legată de viață, teologia mistică sau apofatică este mai potrivită pentru a înțelege Liturghia.

Fiind în primul rând *experiență*, liturghia are deci de-a face cu acest tip de gândire numit teologie apofatică. Vom înțelege apofatismul ca fiind mai mult decât o teologie negativă, deci mai mult decât exercițiul rațional al negării afirmațiilor teologice în scopul sublinierii necunoașterii lui Dumnezeu. În conformitate cu sensul apofatismului, exprimat de Sf. Dionisie Pseudo-Areopagitul, negațiile depășesc afirmațiile fără a fi contrare unele altora. De aceea, vom înțelege prin apofatism experiența tainei incomprehensibile a lui Dumnezeu, experiență care depășește limbajul afirmațiilor și negațiilor, deși se bazează pe acesta. Există trei momente în apofatism, momente pe care le avem în vedere aici: un moment afirmativ, un moment negativ – care înseamnă o depășire a celui anterior – pentru a ajunge la un al treilea moment, al experienței misterului divin. De exemplu, într-un prim moment, Dumnezeu este înțeles ca iubire, în conformitate cu numele dat de Noul Testament; dar, într-un al doilea moment, se poate spune că El nu este iubire, fiind mai mult decât înțelegem noi prin acest termen, fără ca această negație a iubirii să susțină că Dumnezeu ar fi ură; și, în momentul al treilea, Dumnezeu este o unire de dragoste, o taină infinită și de necuprins cu mintea. Niciunul din numele lui Dumnezeu nu se epuizează în formularea sa afirmativă, nici în negație, ci caută întâlnirea și experiența mistică. Este un „apofatism trăit”[19], în care Taina este într-un anume fel împlinirea cuvintelor Revelației, este viața însăși ca experiere a misterului divin, viață care nu se oprește nici la doctrină, nici nu cade în magie. Cuvântul „taină” nu era la început limitat la cele șapte taine, ci cuprindea conținutul întreg al credinței creștine exprimat în credința mântuirii lumii și omului de către Hristos[20]. Liturghia păstrează încă supremația tainei asupra cuvântului, în virtutea faptului că experiența lui Dumnezeu în liturghie este prin excelență o experiență apofatică. O analiză a lumii liturghiei, a comuniunii, a rugăciunii și a credinței religioase va încerca să arate că apofatismul, înțeles ca taină incomprehensibilă a lui Dumnezeu, reprezintă dimensiunea *sine qua non* a liturghiei, orizontul ei autentic, chiar dacă, din punctul de vedere al experienței, este trăită în grade și intensități diferite de către fiecare participant. Și, pornind de aici, că gândirea apofatică implicată în liturghie ar putea fi considerată una dintre depășirile onto-teologiei.

Note

1 Acest text, care apare aici pentru prima dată în limba română, a fost publicat inițial în engleză: Nicolae Turcan, „Liturgy and Apophaticism”, *Religions* 12, nr. 9 (2021), 721, https://doi.org/https://doi.org/10.3390/rel12090721.

2 Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă*, ed. a 2-a, Institutul Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, București, 2004, p. 118.

3 Alexander Schmemann, *Euharistia, Taina Împărăției*, trad. Boris Răduleanu, Anastasia, București, 1998, p. 164.

4 Pentru înțelesul „teo-fenomenologiei” a se vedea Nicolae Turcan, „Religious Call in Eastern Orthodox Spirituality: A Theo-Phenomenological Approach”, *Religions* 11, nr. 12 (2020), pp. 4–5, https://doi.org/10.3390/rel11120653.

5 Karl Christian Felmy, *Dogmatica experienței ecleziale. Înnoirea teologiei ortodoxe contemporane*, trad. Ioan I. Ică jr, Deisis, Sibiu, 1999.

6 Pentru fenomenul saturat a se vedea Jean-Luc Marion, În plus. Studii asupra fenomenelor saturate (Philosophia christiana), trad. Ionuț Biliuță, Deisis, Sibiu, 2003, pp. 41–66.

7 Martin Heidegger, *Identity and Difference*, trad. Joan Stambaugh, University of Chicago Press, Chicago, 2002, p. 54.

8 Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, trad. Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, Ed. Științifică, București, 1969, p. 499.

9 Martin Heidegger, *Identity and Difference*, p. 42.

10 Martin Heidegger, *Identity and Difference*, p. 72.

11 Martin Heidegger, *Identity and Difference*, p. 72.

12 Ludwig Wittgenstein, *Cercetări filosofice*, trad. Mircea Dumitru *et al.*, notă istorică de Mircea Flonta, studiu introductiv de Adrian-Paul Iliescu, Humanitas, București, 2004, § 7.

13 Edmund Husserl, *Idei privitoare la o fenomenologie pură și la o filozofie fenomenologică. Cartea întâi: Introducere generală în fenomenologia pură*, vol. 1, trad. Christian Ferencz-Flatz, Humanitas, București, 2011, § 58.

14 Jean-Yves Lacoste, *Experiență și Absolut. Pentru o fenomenologie liturgică a umanității omului*, trad. Maria Cornelia Ică jr, Deisis, Sibiu, 2001, p. 8.

15 Jean-Yves Lacoste, *Experiență și Absolut*, pp. 183–184.

16 Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în Liturghia Ortodoxă*, Mitropolia Olteniei, Craiova, 1986, p. 312.

17 Vezi Christina M. Gschwandtner, *Welcoming Finitude: Toward a Phenomenology of Orthodox Liturgy*, Fordham University Press, New York, 2019, p. 197.

18 Vladimir Lossky, *Teologia mistică a Bisericii de Răsărit*, traducere de Vasile Răducă, Anastasia, București, s.a., cap. I.

19 Dumitru Stăniloae, *Spiritualitate și comuniune în Liturghia ortodoxă*, p. 431.

20 Alexander Schmemann, *Euharistia, Taina Împărăției*, pp. 220–221.

■

Poezie italiană contemporană

Elvio Ceci

Fragmentele de mai jos sunt extrase din poemul *Cantare del deserto* scris de Elvio Ceci, opera câștigătoare a premiului *Luce a Sud Est* 2020. Poemul a apărut ulterior în volum la Editura *Pietre Vive*, același editor care în 2019 a publicat antologia despre munca în Italia, *La nostra classe sepolta,* din cuprinsul căreia *Revista Tribuna* a găzduit câteva poeme în numărul 418 din 1 februarie 2020. Poetul adună în această carte mărturii ale unor femei africane care au traversat deșertul și marea ca să ajungă la Lampedusa, insula siciliană.

Elvio Ceci, născut în 1987, locuiește în Terracina. Este poet și lingvist. A publicat *Pareidolia* la Editura *Pietre Vive*; *Vedere ciò che non c'è* (2015), împreună cu Alessandra Romagna și *Officina della poesia* (2018) împreună cu Simona Salierno.

*

Praful galben-brun părea întărit,
un echilibru precar ce forma ziduri,
pereți, paturi; o rețea pătrată
inegală, unde doar în ascunse întunecimi
îți auzeai gândurile într-o limbă șoptită.

Dintr-un turn înalt unde cânta *muezzin*-ul
vocea sa
în vânt
și oamenii în șir
care se rugau drepți, în picioare; se mișca
entuziasmul, frământarea. Fiecare femeie se afișa
îmbrăcată în nori, unele zâmbeau, altele alinau.

Am trăit pe muchia acestor ziduri, cu castroane colorate
și o macetă în mână.
Am dormit pe covoare, în aer liber. Niște femei
ne-au spus să urcăm în autobuz, că încet
ne-ar fi dus afară din sărăcăcioasele temnițe.

Ne-au numărat ca pe o mare turmă
cu un bagaj sărac și improvizat.
Ne-au vârât înăuntru ca pe așchiile
unei vechi mobile dărăpănate
și-au pornit roțile lor încete.

Autobuzul a devenit un porc-ghimpos
plin de spini adevărați, capetele noastre.
Fiecare strivit de vecinul său,
care cu o cârpă verde sau roșie, galbenă sau albastru pal
încerca să se apere de soare pe parcurs.

Nu am plâns atunci când i-am lăsat
pe zece dintre noi negustorilor de călătorii:
am rezervat locul lacrimilor
ca să-mi curăț ochii de jignirile nisipoase
ale vânturilor născute pe vârful lui Ennedi
înzăpezit.

*

Am ajuns în mijlocul Libiei, la centrul
eliminării aspirațiilor,
inimi și uniri.
Waw an Namus. Acest loc era o revenire
în apele termale ale odihnei
din partea Împăratului înțelept și cultivat.

Când se ajunge într-un loc atât de dogoritor,
din orice parte ai fi pornit, e nevoie de o strângere
de apă proaspătă; și pentru detestabilul

șofer, fiu de pirat. S-au pierdut
alți călători din cauza focului cel veșnic
și a însetării. Au fost stropiți
ca în ritualul din Sahara, sperând ca iarna
să le ducă limfa în cerurile senine.

Foamea i-a secătuit pe copii
și pe mame. Cu acea puțină apă pe umeri
familia spăla subțirelele trupușoare
pentru dragostea zeilor. Sus, elicoptere ivite
prin aer, explorau drumul: noi punctișoare,
ținte.

Eram patru papuci de piele uscată;
bărbați de nouă ani cu o chitară
minusculă în mână, o bluză zdrențuită
și un câine.

*

Îmi amintesc că de iatagan
sau de macetă aș fi fost ucisă în țara mea.

Îmi amintesc de lume atârnândă de bordul mașinii,
întinsă pe jos cu bagajele deschise și goale.
Fiecare ca o cârpă ce se odihnește grijuliu
pe marginea drumului neasfaltat. Kilometri după kilometri de golite
carcase: o masă substanțială pentru vulturi.

Unii peste alții în mașini vechi ce ard,
încărcați cu hainele pentru focul diurn și gerul
nopții. Precum pe plajă înotătorii
străini stau întinși pe nisip privind cerul,
astfel am abandonat alți oameni muribunzi.

Ne-au bătut dacă ceream să bem,
ne-au aruncat afară din căruță dacă leșinam;
nu au reușit toți să fie marfă sau ceară
nemișcată. Într-o mlaștină de nisip mergeam
cu urmele mașinilor stricate,
himere instabile.

Ne-au numit *Harraga* deoarece ardeam
orice fel de graniță. Trebuia să ajungem la mare.
Nu am înțeles pe unde treceam,
dacă banii rămași ar fi fost destui pentru cei ce comandau
ca să putem sosi în Europa.

*

După o zi în sfârșit țărmul.
Ne-au dus în grabă pe plajă,
sperând că au prelungit popasul.
Dar călătorul nu poate să fie blocat,
mai ales când traseul este miza.

Ar fi trebuit să pornim cu o barcă gonflabilă
cu o zi înainte. Plecaseră deja,
împreună cu banii noștri, cu iluzia
viitorului. Ce ar spune strămoșii

Rodica von Keyserling
ulei pe tablă, 80 x 60 cm

Vaza de fier (2012)

despre această încăpățânare a mea?

Cine știe ce ar fi spus soțul meu,
în ce fel m-ar fi protejat și căutat
și ce ar fi preferat
fiii mei, ce ar fi suportat,
dacă ar fi înțeles.

Nu am avut timp să terminăm gândurile,
nici să ne împrăștiem printre stâncile limpezi
de la Leptis Magna: sirenele
jandarmilor
au reușit cu atenție să identifice
golful, traficanții.

De acolo am văzut lumini, mâini, sfori, durere
pe față și pe corp, urlete și împușcături
motoare pornite un zăngănit persistent.
Se comportau ca niște văcari
agresivi, cu fiarele cu amortizor.

*

Apa intra și treptat
era scoasă de către tineri, întruna.
Am oprit o barcă de pescuit egipteană
să întrebăm de direcție. Eram discontinui
cu traiectoria. Nici măcar un pecăruș.

Ore și ore de muncă și de oboseală.
Soarele usca vene și plămâni,
dar invizibil deoarece adierea vântului
nu arăta imediat arsurile:
eram concentrați pe salvare.

Eu și ceilalți deliram, alții au leșinat,
și alții au murit și au fost
aruncați în mare. Cine știe dacă au sfârșit
cuprinși de apă sau vomitați
pe nisip datorită aerului înghițit.

Sau poate că peștii din Mediterană
s-au obișnuit să mănânce carne
de om. Fiecare va fi din nou străin,
ca rechin, sau ca mici și sfrijite
hamsii, în cerul vital spontan.

Asfințitul ne surprinse după vreo zece
ore de muncă în mare. Întunericul
a fost intens, mersul nostru de nevăstuici

flămânde de kilometri; deasupra un enorm
ritm de puncte ce subminează siguranța.

Zorii zilei reveniră și cu ei alt fum
din santină. Norocul ne-a vrut aproape
de țărm și, în acea duhoare, o mireasmă
ne-a ținut în vârtej, marionete
de carne îngrămădiți ca un cocoloș.

„Mireasmă" deoarece ne-au făcut vizibili
salvatorilor care sosiră cu pelerine
de aur. Aveam priviri de nedescifrat;
între noi, calda detașare a fraților.
S-or fi terminat torturile de nedescris?

*

Spuneau că am fi fost duși într-un C.I.E.[1]
Erau căsuțe joase și colorate
cu cromaj ce căuta simpatii
cu toate celelalte case îngrămădite
în jur: fără loc în căutarea armoniei.

De jur împrejur gratii înalte de nemișcat
erau ca săbii sau suliți de armate
antice, ce împiedicau vederea noroaielor
externe și ne făceau strâmbi de ochi.
Înăuntru crescu dorința de Efialte.

Era greu să fugim, aproape imposibil.
La noi puteai să alegi dacă să mori
acasă sau să arzi invizibila
graniță. Nimeni nu visa că va sfârși
într-o cușcă aproape înmărmurit.

Enorme curțile din ciment gri
cu hârtii, gunoaie ce umblau și rufe
ce le arătau mișcarea.
Părea că se cunoșteau de mulți ani,
pregătiți pentru un rămas bun în orice clipă.

La intrare ne-au luat telefoanele;
au spart fotocamera tuturor;
astfel n-am mai fi putut să realizăm clare
înregistrări video ale băii, ale patului, ale camerei
unde trăiam și despre ei, militarii albaștri.

*

Totul era foarte rectangular: uși,
scaune, încăperi și băi. Paturi
ca și sicrie de ciment, de moarte,
cu saltelele deasupra: filete
invizibile pentru nopți scurte.

Cu trecerea zilelor am reușit
să înțeleg ce anume erau sticlele
sparte la fereastră: careva, auzisem,
fusese înnegrit, ars; și pe mai mulți metri
zidul semnaliza acele clocote.

Locuri de durere și de suferință, fiecare
singur cu nevoile tuturor și depresiile
lor. Nu mai era nici speranță,
nici teama de a sosi. Un cor
de tensiuni, strigăte și lipsă de hrană.

Nerăbdarea de a ne bucura de libertatea
atât de mult visată, atât de mult plătită;
mă aflam la porțile orașelor
Europei și am fost tratată
cu indiferentă cruzime.

Notă

1 C.I.E. - Centre de Identificare și Expulzare - sunt structuri de detenție în care sunt încarcerați cetățenii străini fără permis de ședere.

Traducerea din limba italiană
de **Claudia Albu-Gelli**

Selecție texte și prezentare
de **Serena Piccoli** și **Giorgia Monti**

■

poezia

Mihaela Oancea

poezia

nu trebuie înțeleasă pe de-a-ntregul
nici să crezi că ai despuiat-o dintr-o ochire

ea poate deslușI glasul ploii și ruga luceferilor
sprijiniți pe umeri de spital,
dar ce e în spatele decorului trebuie păstrat
mereu neștiut

dacă poezia e singura cale de a vedea în tine
cum în oglindă -
nu te grăbi să ajungi la final!

poetul

se lipea de zidurile iatacului răcoros
ascultând bâzâitul indiscret al mușTelor

câteodată putea fi zărit ghemuit
lângă troița din sat
cu gândurile fracturate
tăcut ca o stelă egipteană

s-ar fi aruncat în Sena cum Celan ori Gherasim -
ușor ca un fum
poetul ce s-a dezvăluit într-o nuditate barbară
închină azi un pahar
cu nemărginirea

în taină

cât vezi cu ochii
umbrele se culcă în părul galben al miriștilor
se învelesc cumințI cu pânza răcoroasă a serii
și vorbesc în taină despre întâmplări de peste zi
până ce li se astupă fiecare vocală
cu pământ

decolorare

nu suntem niciodată conștienți
că aceea ar putea fi ultima îmbrățișare
că brusc ne putem trezi nimicitor de singuri
că tăcerea se va revărsa apoi
cum o plapumă groasă și va îngropa orice vis
sub clopotul de pâslă al ploilor

vântul cutremură încheieturile căpriorilor -
treptat
planetele albastre se vor decolora

frunze

trăgeai plapuma peste ochi
și sperai să fixezi în șuruburile memoriei
tot ce ți-era mai drag

alteori deschideai ochii cât mai larg posibil
să înveșnicești ceea ce peste ani obișnuiai a
derula
înainte și înapoi
până îți luai gândul
brusc ca un râu nevoit să-și schimbe albia

nu știai pe atunci că toate se vor preface în
frunze
că trecutul trăiește în tine doar până ce și tu
te vei transforma într-o frunză

mai aproape

noaptea e răstimpul în care se naște ziua
plesnind încet în vârf cum mugurii
cu pântecul rotunjit de căldură

atunci se deșteaptă în noi
ochi ce-și caută ferestrele
dincolo de rânduielile
statornicite între faliile temporale

atunci încolțește taina fără chip
și se deprinde glasul de cenușă
al celor plecați

atunci tu îmi ești
mai aproape decât orice savaot

de mult timp

se prelungea tăcerea vâscoasă -

nimeni nu se mai întreba ce vor fi visând
cei ce dorm în cuiburi așa de cumințI
de nu mai dau ei niciun semn

nimeni nu mai reținea năprasnicele grimase
ori livida privire de dinainte ca gândurile
să li se spargă de tâmpla nopții urlând

nimeni nu mai vedea
că pe batiste înfloreau ca-n povești
lujerii purpurii

în aerul ud
păianjenii încă măsoară
circumferința uitării

strigăte de pajuri

pereții asudă. lăstunii răspândesc vești
despre cei coborâți
în somnul fără de vise.

se trag putrede sfori.
deasupra unui morman de lemne încrucișate
se înalță rugi.

totul se stinge în strigăte de pajuri.

■

Ekphrasis – zona de negociere între imagine și cuvânt

Emilia Cernăianu

Deși are o lungă și bogată istorie, descrierea de tip *ekphrasis* nu este un gen literar de sine stătător ci numai o tehnică literară și discursivă. The Oxford English Dictionary, încă din 1715, spune că *ekphrasis* este „a plain declaration or interpretation of a thing". Sau „o reprezentare verbală a unei reprezentări vizuale" cum spune, în cea mai minimalistă formă, Heffernan[1] adăugând că este drumul parcurs de la imagine către text, o descriere „picturală" a unui obiect sau a unei întâmplări, unde „pictural" nu are nimic de-a face cu tehnica picturii ci are sensul de ilustrare perceptibilă vizual. El susține că *ekphrasis* a fost doar o etapă a luptei pentru supremație dintre imagine și cuvânt iar acest tip de poezie, „profund ambivalentă", de cele mai multe ori recunoaște puterea imaginii mute, chiar dacă o circumscrie autorității cuvântului. *Locus classicus* pentru orice discuție pe acestă temă este descrierea pe care o face Homer, în *Iliada*, scutului lui Ahile meșteșugit de Hefaistos, descriere care a devenit o sinecdocă pentru interpretarea modului în care lumea (se presupune că) este reprezentată de artiști în creațiile lor. Scutul lui Ahile nu era o pictură ci era un obiect făurit de zeul fierarilor cu scopul precis de a-l apăra pe purtător și era decorat cu reliefuri care ilustrau un *imago mundi* complex, de la cosmos (soarele, luna și constelațiile) la scene mundane. Scutul acesta nu există în realitate (și probabil că nici nu a existat) dar a permis pictorilor și sculptorilor să creeze, inspirați de text, diferite variante. Scopul *ekphrasis*-ului este de a realiza în cuvinte o descriere atât de bine făcută încât să-l facă pe cititor/ascultător să-și imagineze cu ușurință lucrul descris, chiar și în situația în care acest lucru nu există în realitate. Prin urmare, *ekphrasisul* are ca finalitate obținerea verosimilității (sâmbure de la care a crescut o întreagă literatură estetică în secolele XVI-XVIII), iar în subsidiar își propune să demonstreze bogăția de posibilități ale limbajului față de limitările vizualului.

Urmărind îndeaproape formula lui Homer, în sec I î.Hr., Publius Vergilius Maro a făcut o descriere a scutului purtat de Enea, dar în cazul lui, *ekphrasisul* este pus în slujba ideologiei statale: el descrie diferite scene eroice din bătăliile dintre troieni și populațiile din Latium, mai mult sau mai puțin identificabile în istorie, la care adaugă fapte de vitejie de-ale lui Octavian Augustus petrecute cu vreo opt secole mai târziu. Menționez acest amănunt pentru că este un alt meandru al arhipelagului de idei desprinse din relația imagine-text, și anume acela al manipulării politice, concept pe care, peste un arc de timp de peste 2000 de ani, îl explică Walter Benjamin, la rândul lui aflat într-un context istoric (politic și economic) care a folosit din plin acest tip de manipulare. Diferența dintre scutul lui Ahile și cel al lui Enea stă doar în faptul că primul se referă la mitologie iar cel de-al doilea la faptele militare ale predecesorilor săi iar scutul lui Enea, deși descrierea lui Vergiliu nu este mai puțin iscusită decât cea al lui Homer, este mult mai puțin evocat în această cauză a exemplificării *ekphrasisului* antic.

În secolul al II-lea d. Hr. *ekphrasis* apărea ca un exercițiu obligatoriu în lecțiile de retorică (*progymnasmata*), ultima etapă înainte de a deprinde vorbirea în public. Tehnica nu consta numai în înșiruirea cât mai multor detalii cu putință, ci mai ales în împărtășirea experienței emoționale cuiva care nu s-a întâlnit niciodată cu obiectul sau evenimentul descris, totodată scoțând în evidență calitățile din spatele aspectelor fizice, palpabile, cele care nu sunt ușor observabile cu ochiul liber. Desigur că felul de a privi este condiționat istoric și cultural. *Ekphrasis* mizează pe privirea implicată, empatică, producând emoții resimțite puternic de interlocutor (privitor, cititor sau ascultător) și aici aduc exemplul cărților de retorică ale lui Marcus Quintilianus și Cassius Longinus pentru care scopul era chiar absorbția ascultătorului până la identificarea acestuia cu scena care trebuia să fie prezentată într-un mod cât mai verosimil cu putință. Poate că aici este momentul în care *ekphrasis* trece de la (sau se concentrează mai mult pe) ilustrarea unor fapte la descrierea unor imagini, căutând să „arate" în cuvinte ceea ce nu se vede sau nu poate fi perceput de ochiul lăsat să vadă de unul singur.

În timpul Renașterii italiene retorica a căpătat o importanță sporită în cadrul genurilor literare iar umaniștii au reușit să întoarcă acestă tehnică verbală în favoarea artiștilor vizuali care pictau sau sculptau descrieri „textuale" existente și chiar inexistente. Acum artele vizuale ilustrau în mod *eckphrastic* anumite texte, căutând cele mai ingenioase moduri de a iluziona privitorul și implicând în narație o paletă largă de simboluri. De altfel, Panofsky[2] considera chiar și perspectiva un simbol. El aduce exemplul picturii lui Pietro Lorenzetti din 1342, tripticul *Nașterea Fecioarei*, „o variațiune originală, ca să nu spunem abilă" în care toate elementele constitutive conlucrează la desfășurarea narație, sau este pictura lui Piero di Cosimo din 1498 *Descoperirea mierii*, care ilustrează un pasaj din *Fastele* lui Ovidiu.

Într-o scrisoare pe care Aretino[3] o trimite „Către divinul Michelangelo" descrie cum „vede" el scena Judecății de Apoi pe care artistul se pregătea să o realizeze pe peretele altarului Capelei Sixtine, și o face convins că scriitorii erau singurii îndreptățiți să-i inspire pe artiști și chiar să le ofere indicii explicite asupra felului în care trebuie să arate o reprezentare vizuală. „Îl văd în mijlocul gloatelor pe Anticrist, cu o înfățișare cum doar dumneavoastră o puteți gândi. Văd spaima pe chipul celor vii; văd cum stau să se stingă soarele, luna și stelele; văd cum își dau parcă duhul focul, aerul, pământul și apa; văd colo-ntr-o parte Natura înspăimântată, ghemuindu-și bătrâneţile sterpe; văd Timpul, secătuit și tremurător, care, ajuns la capătul drumului său, șade pe un buștean găunos; și-n vreme ce aud cum trâmbițele îngerilor fac să tresară inimile în toate piepturile, văd Viața și Moartea copleșite de o cazną înfricoșată,

Rodica von Keyserling — *Natură moartă cu obiecte găsite în Egipt* (1992), ulei pe placaj, 43 x 43 cm

căci una se muncește să scoale morții, iar cealaltă să doboare viii; văd Speranța și Deznădejdea călăuzind șirurile celor buni și cetele celor răi; văd tronul alcătuit din nori înroșiți de raze ce țâșnesc din văpăile cerului, pe care e așezat Cristos între oștirile sale, înconjurat de strălucire și groază; văd cum îi scânteiază fața și cum, scăpărând flăcări de lumină, voios și cumplit, îi umple pe cei buni de bucurie, iar pe cei răi de spaimă. Totodată îi văd pe slujitorii hăului, care cu chipuri înfiorătoare, cu cununi de martiri și de sfinți, batjocoresc Cezari și Alexandri, căci una e să fi biruit lumea, și alta pe sine însuși; văd Faima călcând pe cununile și laurii ei, prăbușită între roțile carelor sale. (...)"

Este lung acest citat, și încă nu l-am inserat pe tot, dar este un foarte bun exemplu de *ekphrasis* care nu descrie o imagine reală ci una *imaginară*, am putea spune o *idee*, dar care, dacă ar fi cu putință să fie reprezentat ca atare, ca imagine nu ar genera un text *ekphrastic* la fel de sofisticat. Cu alte cuvinte, lanțul text-imagine-text este distorsionant în primul rând datorită lungimii, ca într-un *telefon fără fir* în care cuvântul inițial ajunge la capăt schimbat total. Iar când autorul *ekphrasisului* se întrece pe sine, așa cum o face Aretino, devine limpede că textul este numai un pretext pentru afirmarea unei iscusințe literare. Am ales acest exemplu și pentru că este vrednic de luat în seamă repetarea cuvântului „văd" pe care Aretino îl invocă la începutul fiecărei scene inducând subliminal îndemnul de a picta *așa cum vede el,* cu ochii minții lui, scena Judecății de Apoi. De altfel, tot într-o scrisoare din același an îi transmitea lui messer Iacopo del Giallo: „Eu nu sunt orb în pictură (...)", această accentuare, poate inconștientă, a puterii pe care o are văzul, situându-se într-o oarecare contradicție cu convingerile și practicile lui care se sprijineau aproape exclusiv pe mânuirea limbajului. Să nu uităm că el sălășuiește în istorie ca poet, scenarist, satirist și unul dintre reprezentanții de seamă ai literaturii erotice moderne.

Într-un alt exemplu, Stoichiță[4] analizează felul în care Titian a ales să ilustreze un text al lui Filostrat în tabloul *Sărbătoarea lui Venus*. Textul, intitulat *Erotes*, a fost scris de Filostrat în secolul al III-lea, și este un *ekphrasis* care implică toate simțurile. Stoichiță spune: „Trecerea de la tablou la *ekphrasis* și de la *ekphrasis* la tablou presupune un proces de centralizare și descentralizare senzorială." Așadar, în timp ce retorica se adresează simțului auzului, pictura se adresează simțului văzului, dar asta nu înseamnă că imaginea mentală este identică cu cele două „descrieri".

Diferitele perioade ale istoriei artei occidentale au diferite agende *ekphrastice*, de la descrierea homeriană a scutului lui Ahile din *Iliada*, până la poemul din 1938 „Musée des Beaux Arts" al lui W. H. Auden, inspirat de pictura lui Pieter Bruegel cel Bătrân intitulată *Peisaj cu căderea lui Icarus* (la rândul lui inspirat de o legendă descrisă de Ovidiu). John Ruskin este celebru pentru faptul că, luându-i apărarea lui Turner, a realizat pasaje *ekphrastice* în care amestecă toate simțurile punându-le în slujba perceperii emoționale a tabloului *The Slave Ship*. Turner citise în *The History and Abolition of the Slave Trade* de Thomas Clarkson povestea unui căpitan care a ordonat aruncarea în apă a 133 de sclavi pentru a încasa asigurarea și a realizat pictura de mari dimensiuni, iar Ruskin i-a conferit o descriere emoțională completă, cea pe care numai cu ajutorul cuvintelor o putea realiza.

În epoca modernă a apărut o preocupare crescândă pentru studiul relației dintre imagine-text. De pildă, Heffernan[5] arată că funcția tipică a

Rodica von Keyserling — *Salamander und Minze* (1994), ulei pe pânză, 27 x 32 cm

ekphrasisului este de a ne livra o poveste explicită a ceea ce vizualul poate face doar implicit. El chestionează felul în care această funcție se extinde dincolo de acest principiu punând întrebarea: *ekphrasis* se limitează la descrierea directă a unui obiect artistic sau apare pe mai multe paliere, cu diferite grade de subtilitate, care pot exista numai cu ajutorul acestei tehnici? Răspunsul pe care îl propune este că există un *ekphrasis* care trăiește în sferele politicului, socialului, emoționalului, psihologicului, dar trebuie clarificat un lucru: în timp ce un scriitor poate crea o lucrare de literatură „pictorială" fără a atrage atenția asupra unui obiect de artă în mod particular, o lucrare *ekphrastică* este total dependentă de arta pe care o angajează în jocul ei de limbaj.

Una din analizele critice contemporane asupra *ekphrasisului* aparține lui Mitchell[6] care vorbește despre o „indiferență ekphrastică" pe care o explică ca fiind despărțirea cuvântului de imagine deoarece sunt două moduri separate de reprezentare care nu pot fi împletite, așa cum indică tradiția descrierii acestui gen literar. El propune mai degrabă „teama ekphrastică" care provine din faptul că există posibilitatea ca verbalul să deplaseze sau să înlocuiască imaginea și atunci *ecphrasisul* trebuie să rămână doar o zonă de negociere dintre imagine și cuvânt. Într-o oarecare măsură *ekphrasisul* intrigă tocmai pentru că, deși este o descriere, știm că spune mai mult decât se vede. Uneori este chiar o exagerare ostentativă, un „ekphrasis nesupus" cum l-a numit Laird[7], dispus la reinterpretări adesea contradictorii. S-ar putea spune că *ekphrasisul* produce un soi de *aură* benjaminiană de vreme ce obiectul singur rămâne mut, incapabil să-și devoaleze singur sensurile. Posibila *aură a obiectului de artă* poate fi distrusă și printr-un *ekphrasis* nereușit, exagerat sau repetitiv, iar clivajul dintre imaginea existentă și cuvântul care o descrie este dăunător mai degrabă imaginii decât cuvântului. Prin urmare, *ekphrasis* reușește să adâncească înțelesurile și să sporească potențialul de cunoaștere pentru că prezintă nenumărate oportunități de a descoperi semnificațiile unei imagini, o descriere (și interpretare) ideală a acesteia. Și iată că din nou întâlnim *idealul*, dar sub o formă diferită de cel la care ajunge *mimesisul*.

Într-un context mai larg, cred că se poate spune că *ekphrasis* este produsul natural al unei legături tradiționale în cultura europeană, dintre poezie și arta vizuală. Ambele sunt arte pe care Aristotel le considera imitative pentru că folosesc reprezentarea mimetică deși, ca formă de *mimesis, ekphrasis* are o poziție cel puțin bizară în încercarea de a da glas unor imagini mute: le permite acestora să vorbească ca și cum ar încerca să contracareze puterea pe care o au transformând-le în cuvinte. Această legătură și-a găsit cea mai bună exemplificare în faimosul dicton al lui Horațiu *ut pictura poesis.*

Note

1 James A.W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, The University of Chicago Press, 1993

2 Erwin Panofski, „I primi lumi: Pictura italiană din Trecento și influența ei asupra restului Europei" în *Renaștere și Renașteri în arta Occidentală*, Ed. Meridiane, 1974

3 Pietro Aretino, *Secolul de aur al picturii venețiene*. Ed. Meridiane, București, 1980

4 Victor Ieronim Stoichiță, „Cum se savurează un tablou" în *Cum se savurează un tablou și alte studii de istoria artei*, Ed. Humanitas, București, 2015,

5 Heffernan, James A. W., "Ekphrasis and Representation". New Literary Histrory 22 (2). John Hopkins University Press: 297-316. Doi:10.2307/469040, *https://www.jstor.org/stable/469040?seq=1#page_scan_tab_contents*

6 W. J.T. Mitchell, *Iconology, Image, Text, Ideology*, London, 2008

7 Andrew Laird, „Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus", *The Journal of Roman Studies* Vol. 83 (1993), *http://www.jstor.org/stable/300976*

■

Un festival triumfător

Claudiu Groza

Nu sunt ale mele cuvintele din titlul de mai sus, ci ale tenacelui Radu Macrinici, inițiatorul Festivalului Internațional de Teatru „Atelier". Primul festival internațional de teatru din România va împlini anul viitor 30 de ani, iar anul ăsta, la ediția 27, a fost cred primul eveniment teatral semnificativ al „interludiului" pandemic. Prilej cu care Macrinici, care a purtat cu sine festivalul ca pe o posesiune de preț, a făcut un fel de rememorare a „pribegiei" Atelier-ului de la Sfântu Gheorghe – unde a apărut – la Sighișoara, apoi la Baia Mare, apoi înapoi la Sfântu și iar înapoi la Baia Mare. Cel mai itinerat festival teatral, îmi vine să glumesc, ca martor de anduranță al edițiilor din toate orașele pomenite. Oricum, unul din cele mai curajoase estetic evenimente de gen ale țării. „Atelier" este organizat de Asociația Atelier 92 și Teatrul Municipal Baia Mare, cu sprijinul Primăriei și Consiliului Local, AFCN și Ministerului Culturii.

Profilul artistic s-a menținut și la ediția din acest an, nu tocmai fastă financiar – dar care dintre ele a fost înlesnită cu adevărat, din punctul ăsta de vedere? Organizatorii au reușit totuși să configureze un program care respectă fidel principiile de „atelier" ale producțiilor propuse, completat cu spectacole internaționale online și montări ale teatrului-gazdă.

De altfel, festivalul s-a și deschis cu *Dekaroom*, o creație colectivă sub regia lui Andrei Dinu & Raul Hotcaș, în care o bună parte din echipa teatrului băimărean a reușit o performanță notabilă. O s-o spun de la început: *Dekaroom* e unul dintre cele mai spectaculoase montări ale lui 2021 și merită luat în considerare de curatori și jurii teatrale. Imaginat ca un periplu al spectatorilor – în cupluri – prin diverse spații și întâmpinând/asimilând diverse experiențe *alter*-umane, *Dekaroom* e un soi de plonjeu într-o sondare a sinelui și a parcursului existențial propriu, asumat ori bine cotlonit în inconștient, fie că experiențele tale seamănă ori ba cu poveștile personajelor. Spațiul de joc cuprinde tot teatrul, cu scena, subsolul ei, scările de serviciu, diverse cabine și birouri, ateliere exterioare, centrala termică etc., în care ești purtat cu liftul, pe coridoare abia luminate, pe scări întortocheate, cu o mașină cu geamuri oarbe, mereu senzațiile fiindu-ți în alertă, bruscate, cu reflexele tot timpul vii, ca un animal la pândă. În pofida acestui tempo de vânătoare și a monoloagelor care ți se înfățișează – unele de o tristețe care alimentează empatia, altele nostalgice, altele explozive, altele chiar sfâșietoare – atmosfera de ansamblu este una prietenoasă, cumva catifelată, protectoare. Te simți ocrotit ca într-un cocon în acest spectacol care nu e confortabil, nu te drăgălește, ci te zdruncină, dar e ca o zdruncinare de dinăuntru, în care te simți totuși în siguranță. Iar după 4 ore, când ai ieșit afară, îți vine parcă să te întorci la măcar una din scenele văzute, cu un acut sentiment de dor de sine.

Că *Dekaroom* e un spectacol de echipă s-a demonstrat din plin prin interpretarea riguroasă, energică și energetică a actorilor Ioan Costin (pe care simt nevoia să-l felicit pentru calmul cu care a deschis și închis aura magică a spectacolului), Alexandra Vanci, Carmen Bulancea, Inna Andriucă, Aurora Prodan, Iulian Bulancea, Denisa Blag, Alex Macavei, Eduard Bîndiu, Petru Damșa, Izabela Tsujimoto. Trebuie să-i vedeți ca să le înțelegeți uriașul efort de a-și juca „în buclă" partiturile, de la început pentru fiecare cuplu de privitori, cu un *timing* perfect, inter-dependenți fiecare de ritmul celorlalți. E o probă de anduranță artistică.

Performanța actoricească a fost „încadrată" de scenografia lui Mihai Vălu – configurarea fiecărui spațiu a presupus și ea o muncă elaborată de echipă – și de partea de imagine (video mapping, proiecții, desene, filmări) la care au contribuit Norbert Mezei, Teo Molnar, Daiana Nițu, Cristian Popovici și Alex V. Miclăuș.

Cert, însă, scânteia aia de inspirație care a stat la baza ideii și forța de a coordona un spectacol de asemenea factură e a lui Andrei Dinu și Raul Hotcaș, doi creatori în plină emergență artistică, despre care o să mai auzim lucruri interesante. *Dekaroom* e un *must-see*, până una-alta.

Plin de culoare și de ghidușie, deși cu un subtext nu întotdeauna ușurel, a fost *Metamorfoze*, „spectacol-concert pus la cale de trupa «Fără zahăr»", pe versurile lui Bobi Dumitraș și în regia muzicală a lui Bobo Burlăcianu (Teatrul de Nord Satu Mare, trupa „Mihai Raicu"). Într-o filiație liberă după povestirea kafkiană omonimă, montarea prezintă, într-o succesiune de „micro-recitaluri", povești de transformare ale unor gângănii cu evidente trăsături caracteriale antropomorfe. Tonul general este unul de ludic pur și dur, cu exhibiționisme și pusee de personalitate ale protagoniștilor, cu ironii reciproce și înțepături între diversele clase, categorii și grupe de insecte. Un insectar al regnului uman, se poate extrapola, dar în litotă. O poveste savuroasă, amuzantă, rafinată, vie, proaspătă și deloc facilă.

Pentru trupa sătmăreană spectacolul a fost o provocare, de care actorii s-au achitat cu brio, cu poftă, tonus și aparentă degajare și la nivelul interpretării și la nivel muzical. Au jucat Andrei Stan, Sergiu Tăbăcaru, Cristian But, Andreea Mocan, Roxana Fânață (care a coordonat și mișcarea scenică), Dana Moisuc, Adriana Vaida, Vlad Mureșan, Andrei Gîjulete, Romul Moruțan, Raluca Mara, Ioana Cheregi și Cătălin Mareș. Scenografia – utilitară și punând bine în văz personajele: Cristian Gătina, video: Stike Molnar.

Am mai văzut spectacole făcute de Bobo și Bobi, așa că nu pot decât să remarc excelenta pedagogie a primului, care și-a adaptat perfect partitura muzicală pe capacitatea trupei. Ce m-a frapat însă, și vreau să menționez în mod aparte, este rafinamentul, profunzimea, inter-textualitatea, trimiterile culturale, umorul, finisajul versurilor lui Bobi Dumitraș. Un scenariu impecabil, pentru un spectacol nu numai agreabil, ci și „deștept".

O altă producție excelent integrată în profilul „Atelier"-ului este o restituire/reinterpretare culturală: *Văduva Karnyó și cei doi zvăpăiați*, de Csokonai Vitéz Mihály (Aradi Kamaraszínház și Szegedi Pinceszínház), în regia lui Tapasztó Ernő. Textul datează din 1799, iar autorul este unul dintre reprezentanții importanți ai iluminismului maghiar. Piesa pare o farsă burlescă, nu departe de mecansimele *commediei dell'arte*, cu mult umor negru, o cruzime a situațiilor care desigur că făcea deliciul publicului la vremea sa, dar și o convenție ca în desenele animate, în care suferința și moartea sunt mai degrabă neverosimile decât impresionante. De altfel, după o modă a vremii, Csokonai a scris piesa pentru trupe de elevi, deci orizontul ei tragic e anume estompat. În grilă realistă, situația e însă teribilă: negustoreasa Karnyó e bănuită văduvă, căci soțul i-a dispărut în război. La averea sa tânjesc doi pretendenți, care se războiesc între ei. Copleșită de administrarea prăvăliei și de soarta fiului ei sărac cu duhul, femeia încearcă să se omoare, dar își ratează sinuciderea. *Happy-end*-ul e constituit de întoarcerea soțului dispărut.

Cam asta e canavaua piesei, pentru care Tapasztó a găsit o justă înscenare mizând pe nota absurdă, păpușerească, amuzantă, chiar *noir* a poveștii. Registru care servește excelent unui spectacol plin de culoare și de un ritm aproape drăcesc, cu schimbări permanente de situație și interludii muzicale pline de haz, cu personaje conturate absolut memorabil, fiecare cu particularitățile, ticurile, pelticelile, graseielile sau obsesiile sale, o galerie de ciudați într-o poveste ca-și-medievală. Cvasi-grotesc și suculent, asta caracterizează montarea arădeano-seghedină.

Scenografia lui Péter Szvatek imaginează o prăvălie luminată vag, parcă de lumânări, cu acea lumină bolnăvicios-gălbuie, cu tejgheaua spre public și un pian cu mecanisme fanteziste într-o latură. În peisajul ăsta evoluează personajele, o combinație de torsuri umane cu picioare de păpuși aruncate peste tejghea, cu ținute și fețe clovnesc-păpușești (Anna Varsányi), care își execută monoloagele, aparteurile, dialogurile conflictuale și bastonadele pe tonuri excesive, îngroșate, caricaturale.

Formidabil și-au interpretat actorii rolurile în acest spectacol. Nici nu merită descrisă fiecare partitură, doar de dragul de a vă lăsa surpriza completă la vizionare. Voi spune doar că cel puțin două au fost roluri magistrale, iar în ansamblu actoria a fost impecabilă. Varga Bálint, Kancsár Orsolya, Éder Enikő, Kálmán Zsófia, Gerner Csaba, Balog József, Gulyás Hermann Sándor au fost niște virtuozi ai detaliului caricatural și truculent, dar nu grosolan, într-o montare plină de șarm și frustețe, care combină ingenios și plastic teatrul de dramă cu cel de marionete. *Văduva Karnyó și cei doi zvăpăiați* e un spectacol de „vânat".

Sper că voi avea prilejul să scriu în alt context despre alte spectacole pe care le-am văzut la „Atelier". Aș mai remarca, foarte succint, trei producții locale.

Burqa și basma e o coproducție coregrafic-digitală româno-marocană, realizată de Raul Hotcaș, Ahlam El-Morsli și Wajdi Gagui. Premieră pentru trupa băimăreană, a denotat toate timorările și nesiguranțele unui început în zona dansului interpretat de actori. După toate semnele (bune) însă, creditez un salt valoric important la următoarele montări, mai ales datorită excelentului dansator și atent regizor-coregraf Raul Hotcaș, care a lucrat cu finețe și fler cu colegii săi.

Nu m-a lăsat indiferent distopia *Aquarius* a lui Radu Macrinici, regizată de Norbert Boda. Parabola unui viitor în care unii oameni își vor „închiria" organe sănătoase de la alții, contra cost, mi s-a părut ofertantă și demnă de o înscenare în cheie psiho-cinică și crud-realistă, mai degrabă decât în cea simili-SF imaginată de Boda, care a atenuat din păcate acuitatea pretextului dramaturgic. De analizat, pentru profesioniști, această incongruență hermeneutică.

În sfârșit, și la vizionarea de scenă, *Nevrozele sexuale ale părinților noștri* de Lukas Barfuss a demonstrat calitatea regiei lui Tudor Dreve, care i-a adus nominalizarea la Premiile UNITER, ca și jocul curat, intens și expresiv al actorilor Denisa Blag, Sanda Savolzsky și Ioan Costin.

■

Urmare din pagina 36

Cotidian plin de artă – artă plină de cotidian

organice. Artista așează, de asemenea, cutii de tablă, jucării din plastic sau alte obiecte de zi cu zi în aranjamente noi, pitorești, dizlocându-le astfel din contextul familiar al vieții de zi cu zi. Plasându-le în boxe care oferă un cadru în interiorul imaginii, Rodica subliniază importanța protagoniștilor ei tăcuți - aceștia își obțin propria scenă, vitrina personală, propria lor lume. În acest fel, procesul natural de îmbătrânire primește un fel de viață veșnică în stadiul pe care artistul l-a considerat demn de imortalizare.

Cu ideea de vanitas, arta lui Rodica von Keyserling se conectează la un stil tradițional din pictură. Conceptul de natură moartă poartă deja întregul program în sine. Viață liniștită (Stillleben) este denumită reprezentarea obiectelor naturale inanimate în istoria artei germane, olandeze și engleze - în timp ce terminologia italiană și franceză vorbește despre natura morta și nature morte, adică despre natura moartă. Această dihotomie este o caracteristică a naturii moarte, dar mai ales a operei realizate de Rodica. Deși redă produse ale naturii sau produse ale societății noastre de consum în imagini atât de izolate de mediul și funcția lor obișnuită, în același timp artista le tematizează viața și expierea particulară.

Spre deosebire de natura moartă olandeză din secolul al XVII-lea, care dorește să prezinte splendoare și bogăție din abundență, Rodica este mai preocupată să izoleze un obiect individual în singularitatea sa. În acest sens, ea este mai mult apropiată de pictura spaniolă a naturii moarte din secolul al XVII-lea, unde pictori precum Juan Sanchez-Cotan ornau firide cu un număr restrâns de obiecte. În Olanda, este comparabil doar stilul neobișnuit al pictorului de natură moartă Adriaen Coorte, care înfățișează doar câteva agrișe, piersici sau cochilii pe un fundal întunecat. Izolați și expuși în acest fel - ca și la Rodica – dobândesc o viață proprie, de parcă ar fi vorba despre lumea agrișelor, piersicilor sau a midiilor. Abordarea Rodicăi este similară cu cea a unui explorator științific, care este fascinat de fiecare descoperire și, în mod curios, o documentează până în cele mai mici detalii.

Rodica a creat, de asemenea, o serie întreagă de portrete: portrete ale membrilor familiei, ale prietenilor și cunoștințelor, dar și ale ei însăși. Așa cum era de așteptat, și aici, o privire mai atentă asupra trăsăturilor fizionomice determină imaginea. Idealizarea vizaviului său este străină de Rodica; în schimb, ea este interesată de trăsăturile individuale și accidentale, de cicatricile istoriei proprii fiecărei persoane, încrustate pe fețele și mâinile acesteia.

În sumar, producția artistică bogată a Rodicăi este pasiunea și fascinația ei pentru culoare și aspectele sale multiple. Și astfel fiecare pictură nouă devine o aventură pentru Rodica von Keyserling și pentru observatorul curios.

Traducerea din limba germană de
Tünde Lassel

■

Rodica von Keyserling — *Frunze uscate în vază* (1985), ulei pe pânză, 60 x 50 cm

Rodica von Keyserling — *Stejar căzut* (1989), ulei pe lemn de tensiune, 160 x 57 cm

sumar

semnal
China ca supraputere 2

editorial
Mircea Arman
Noțiunile de Bine, Suflet și Adevăr în imaginativul platonician(III) 3

filosofie
Viorel Igna
Giordano Bruno și tradiția ermetică (II) 6

eseu
Nicolae Iuga
Cum poate fi înțeleasă Istoria Universală ca „tărâm al slăvirii lui Dumnezeu" (Hegel)? 8

Iulian Cătălui
Manifestele turbulențelor: O paralelă inedită și necesară între manifestele futurismului și dadaismului (II) 11

diagnoze
Andrei Marga
Limitări de libertate și urgențe juridice 14

esoterism
Vasile Zecheru
Colecția Arta regală (I) 17

social
Ani Bradea
Eroii din casetofon 19

juridic
Ioana Maria Mureșan
Modalitățile actului juridic 20

însemnări din La Mancha
Mircea Moț
Simion, pictorul, cronicarul și plugarul 22

crochiuri
Cristina Strușeanu
Copilul 23

comentarii
Adrian Lesenciuc
Visul nefardat al uniunii morale în presa din preajma Serbării de la Putna 24

Elena Vieru
Cine să apere limba română? 26

cărți în actualitate
Ștefan Manasia
Un trickster postdouămiist seducător 27

Alexandru Sfârlea
„Undeva trebuie să existe o țară a Poeziei" 28

istoria literară
Radu Bagdasar
Spinoasa problemă a autorului în vâltoarea controverselor 28

religia
Nicolae Turcan
Liturghie și apofatism (I) 29

traduceri
Elvio Ceci
Poezie italiană contemporană 30

poezia
Mihaela Oancea 31

istoria artei
Emilia Cernăianu
Ekphrasis – zona de negociere între imagine și cuvânt 32

teatru
Claudiu Groza
Un festival triumfător 34

plastica
Lisanne Wepler și Gregor J. M. Weber
Cotidian plin de artă – artă plină de cotidian 36

Tiparul executat de:
TIPOGRAFIA ARTA Cluj

plastica

Cotidian plin de artă – artă plină de cotidian

Lisanne Wepler și Gregor J. M. Weber

Rodica von Keyserling — *Scrinul albastru* (1993), ulei pe panou, 50 x 70 cm

Rodica von Keyserling este artist de plastic de origine română care trăiește și muncește în Germania de peste 50 de ani. În România a studiat pictura cu Sabin Bălașa, apoi și-a continuat studiile la Viena, la Akademie für Angewandte Kunst cu profesorul Heinz Leinfellner, ulterior la Universitatea de artă din Kassel îndrumată de profesorii Manfred Bluth și Walter Rabe. De-a lungul timpului a avut numeroase expoziții care i-au adus recunoașterea ca pictor realist, îndeosebi în tehnica trompe-l'œil. Mai multe informații despre arta sa pot fi găsite pe: http://rodicavonkeyserling.de

„Uită-te cu atenție la frumusețea motivului tău, cufundă-te în el și pictează pur și simplu ceea ce vezi, cu toată forța fascinației tale. Fii tu însăți, uită ce spun alții despre cum ar trebui să fie tabloul tău. Modul în care l-ai trăit și pictat este creația ta". Cuvintele lui Sabin Bălașa, primul profesor al Rodicăi von Keyserling, aveau să aibă o influență decisivă asupra muncii sale de tânără artistă. Dar talentul ei nu s-a arătat doar în anii de studii pe care i-a terminat la Kassel cu Walter Rabe și Manfred Bluth. La vârsta de șapte ani, Rodica a furat vopselele în ulei ale tatălui ei pentru a picta un portret. El a recunoscut imediat talentul fiicei sale și a încurajat-o.

Drumul vieții a dus-o pe Rodica, născută în România, prin fuga ei din București în 1968, la Viena. Acolo a început să studieze în toamna aceluiași an ceramica la Universität für angewandte Kunst. În anul 1979 s-a mutat împreună cu familia la Kassel, unde și-a reluat studiile la Universitatea de Arte promovând în 1993 cu o teză despre teoria și execuția practică a picturii trompe-l'œil.

Până în prezent, noțiunea de non-abstract predomină opera Rodicăi von Keyserling. Obiectele înfățișate sunt luate din mediul lor cotidian și proiectate în contexte noi de culoare și semnificație. Obiectele banale devin afirmații estetice care, în funcție de grupare și selecție, deschid varii perspective de interpretare. Un interes deosebit este acordat descompunerii. Din nou și din nou, ea documentează acest proces în naturi moarte cu mere putrezite, dovleci mucegăiți sau lemn putrezit. Cu pensula, ea sondează coloratura pe care natura o făurește în ciclul ei etern. Nu este o minune că un măr verde devine roșu sau că frunzele copacilor trec prin faze de culori luminoase intense în ciclul anotimpurilor? Rodica dezvăluie specificul frumuseții din etapele schimbării de la vitalitate la efemer și, în final, o nouă geneză. Deoarece, chiar dacă pentru noi putrezirea fructelor sau a lemnului este un semn al sfârșitului unei anumite forme de existență, ea este în același timp începutul a ceva nou.

Cu toate acestea, Rodica nu își limitează interesul pentru fenomenul îmbătrânirii materiei

Continuarea în pagina 35

ABONAMENTE
Prin toate oficiile poștale din țară, revista având codul 19232 în catalogul Poștei Române, sau prin expedierea sumelor: 40,8 lei – trimestru, 81,6 lei – semestru, 163,2 lei – un an, prin mandat poștal pe adresa redacției (Cluj-Napoca, str. Universității nr. 1).